АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ в X-XIII вв.

Т. А. ПОСТРЕЛОВА



Т. А. ПОСТРЕЛОВА
АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ



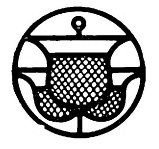
Татьяна Александровна Пострелова родилась в 1931 г. в Ленинграде. По образованию — востоковед и искусствовед: в 1954 г. окончила восточный факультет Ленинградского государственного университета им. А. А. Жданова (по кафедре истории стран Дальнего Востока), а в 1965 г.— факультет теории и истории искусств Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина (по кафедре истории зарубежного искусства). Будучи студенткой института им. И. Е. Репина, стала изучать историю китайского изобразительного искусства в средние века. Этой проблематикой она занималась и в аспирантуре (1967—1968). В 1969 г. защитила кандидатскую диссертацию, посвященную китайской классической живописи X—XIII вв.

С 1969 г. Т. А. Пострелова читает лекционные курсы по изобразительному искусству Китая и других стран Азии в ЛГУ и Ленинградском высшем художественно-промышленном училище им. В. И. Мухиной. С 1974 г. преподает в Ленинградском государственном педагогическом институте им. А. И. Герцена.

Т. А. Постреловой опубликовано более 20 научных работ по различным вопросам культуры и искусства.







АКАДЕМИЯ НАУК СССР. ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИИ

КУЛЬТУРА НАРОДОВ ВОСТОКА

Материалы и исследования

Издательство «Наука»

ИНСТИТУТ ВОСТОКОВЕДЕНИЯ

Т. А. ПОСТРЕЛОВА

АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ в X-XIII вв.

Главная редакция восточной литературы
Москва 1976

Ответственный редактор
О. Н. ГЛУХАРЕВА

В книге на фоне исторических событий, происходящих в Китае в X—XIII вв., рассматриваются условия создания Академии живописи, ее сущность, структура, роль в развитии китайского средневекового искусства. Анализируется также творчество ведущих художников — членов Академии живописи.

П $\frac{80102\text{-}201}{013(02)\text{-}76}$ БЗ-41-35-76

ВВЕДЕНИЕ

Китайское изобразительное искусство славится своей историей, уходящей истоками в глубь тысячелетий.

Живопись и графика, скульптура и архитектура, прикладные искусства развивались по-разному, каждому из этих видов были свойственны свои подъемы и спады. Для живописи наивысшим расцветом стало время с X по XIII столетие. Именно тогда были заложены основы почти всех живописных стилей.

Стремлением показать истоки живописных традиций китайского народа и продиктовано обращение к историческому прошлому искусства Китая, к одной из узловых проблем китайской классической живописи, покоряющей зрителей и по сей день.

Период истории китайского искусства от господства «Пяти династий и десяти царств» (907—960 гг.), через объединение страны династией Сун (960 г.) до установления в Китае монгольского владычества (1279 г.), заполнен сложными событиями. Особый интерес представляют те из них, которые отмечены формированием новых тенденций и борьбой различных художественно-философских течений. Одним из таких событий явилась организация в XII в. на базе департамента (юань) Генеральной академии (или Палаты ученых — Ханьлиньюань) Академии живописи Китая.

Исследование вопросов, связанных с созданием Академии живописи, претворением в искусстве ее философских и эстетических, методологических и формальных принципов, представляет большой научный интерес, поскольку в них отчетливо проявились многие характерные черты классовой и идеологической борьбы в Китае на стадии развитого феодализма.

В исследовании тех или иных вопросов, относящихся к истории китайской живописи, наука имеет возможность опереться в основном на два вида источников: произведения живописи соответствующего периода и письменные материалы (документальные публикации, а также печатные каталоги, специальные трактаты, записки, заметки и прочие нарративные труды) и литературу.

Фонд источников первой группы — дошедшие до нашего времени и доступные нам памятники китайской классической живописи X—XIII вв. — практически очень невелик. Время

сделало свое дело — ведь прошло столько столетий! Много произведений погибло во время неоднократных нашествий внешних врагов на Китай, когда культурные центры страны подвергались варварскому разгрому; немало их вывезено как награбленное имущество за пределы Китая, и след их потерян.

В настоящее время известно лишь несколько десятков работ, хранящихся в музеях и частных коллекциях, — работ, которые бесспорно принадлежат кисти живописцев X—XIII вв. [1]. Кроме них, однако, должны быть приняты во внимание довольно многочисленные свитки, альбомные листы и ширмы с росписью, которые, хотя и относятся к более поздним столетиям, все же представляют известную ценность, так как являются ранними копиями работ X—XIII вв., достаточно полно воспроизводящими оригинал, или же очень приближенными к оригиналу репликами.

Наибольшее число памятников находится в государственных музеях Китая, прежде всего в таком крупном хранилище, как Гугун (в Пекине). Имеются они и в других собраниях Пекина, Шанхая, Тяньцзиня. Богатство фондов этих музеев широко раскрывается в многочисленных и весьма серьезных альбомах, опубликованных в 30—50-х годах XX в. [2].

За пределами Китая немало памятников китайской живописи X—XIII вв. хранится в частных собраниях Японии, музеях и частных коллекциях США. Другие страны располагают лишь единичными экземплярами.

Наиболее фундаментальными среди западных работ — сводов этих памятников является третий том обширного труда О. Сирена [259] и другие его работы [258; 260; 261]. Отдельные произведения, не представленные у О. Сирена, опубликованы в альбомах и изданиях альбомного типа, посвященных коллекциям США, Японии, Англии, Чехословакии и других стран [3].

В музеях Советского Союза китайская живопись X—XIII вв.

---

[1] В средневековом Китае свитки обычно не подписывались авторами. Тем не менее до наших дней сохранилось больше подписанных работ X—XIII вв., чем их было в свое время. Дело в том, что историки живописи и коллекционеры последующих периодов (XIV—XVII вв.) наносили имена художников на свитки, атрибуируя таким образом произведения.

[2] Некоторые такие публикации насчитывают до 48 томов. Подробные библиографические данные см.: [92; 93; 110; 114; 117; 118; 120; 132; 137; 153].

[3] Подобных работ насчитывается довольно много. Из чехословацких изданий можно отметить книги Л. Гаека и Е. Рихтеровой [214; 218]. Большое количество произведений живописцев X—XIII вв. воспроизведено в журнале «Кокка» и других японских изданиях.

представлена в незначительном объеме. В Государственном Эрмитаже хранится портрет, созданный в X в. неизвестным художником. В Москве, в Государственном музее искусства народов Востока, хранится свиток, приписываемый одному из выдающихся мастеров XII в.— Су Хань-чэню (более поздняя копия). Значительно богаче собрание Киевского государственного музея западного и восточного искусства: в отделе восточного искусства музея представлен ряд копий с работ художников X—XIII вв., выполненных, по-видимому, в XIV—XVII вв. Это ранние копии, и их несомненно следует учитывать при анализе творчества живописцев X—XIII вв.

Преобладающая часть источников второго вида — различного рода письменные материалы — по времени их создания относится к X—XIII вв., что само уже определяет их научную ценность. Прежде всего это трактаты. В них запечатлены итоги предшествовавшего длительного развития живописи и одновременно отражены поиски и новые достижения мастеров того или иного вида изобразительного искусства. Эти труды надолго стали одним из важных идейных источников, питавших теорию и практику художественной жизни в Китае. Трактатов X—XIII вв. сохранилось особенно много. Они не раз издавались на родине их создателей, некоторые переводились на иностранные языки, в том числе на русский [34а; 75; 259]. Наибольшее внимание привлекают трактаты Ли Чэна, Го Си и Цзин Хао, полнее и ярче других синтезировавшие в конкретном материале и выводах авторов пути и средства достижения наивысшей художественной выразительности, совершенствования стилистического мастерства в живописи.

К этой группе источников непосредственно примыкают и сочинения различных жанров (заметки, записки, мемуары и др.), специально посвящавшиеся современниками деятелям изобразительного искусства и событиям художественной жизни страны. Авторами таких сочинений выступали либо сами художники, либо должностные лица, имевшие то или иное отношение к данной сфере духовной культуры. Имеются в виду, например, «Записки о живописи: что видел и слышал» Го Жо-сюя [91], «История живописи» Ми Фэя [287], «Наследие живописи» Дэн Чуня [101] [4], а также «Зеркало живописи» Тан Хоу [129], во

[4] Книга Дэн Чуня, представляющая собой хронику развития живописи и свод биографических данных о художниках, в частности (особенно в двух последних главах) о Чжао Цзи (Хуй-цзун), задумана автором (он об этом пишет в предисловии) как продолжение труда танского историка живописи Чжан Янь-юаня «Записки о прославленных мастерах различных эпох» (закончены в 847 г.) и сочинения Го Жо-сюя «Записки о живописи: что видел и слышал».

многом повторяющее (часто текстуально) книгу Дэн Чуня. Эти произведения издавались в Китае в 30-х — первой половине 60-х годов XX в. В 1951 г. сочинение Го Жо-сюя увидело свет на английском языке. Имеется французский перевод труда Ми Фэя. Немало весьма интересных материалов различного характера, сложившихся в течение XII—XIII вв., вошло много позднее в восьмитомник типа антологии, изданный в 1721 г. под названием «Заметки о художниках южносунской Академии» (сост. Ли Э) [105][5]. Несмотря на сравнительно позднее появление, книга Ли Э тоже представляет собственно источниковедческую ценность.

Все эти работы — наглядное свидетельство пристального внимания и интереса, проявляемого и в Сунской империи, и позднее к мастерам изобразительного искусства X—XIII вв., к их творчеству, в частности к господствовавшей школе живописи, которая развивалась в стенах официального художественного центра — Ханьлинь тухуаюань. То были первые труды о художественной жизни в сунском государстве, составившие начальный этап в накоплении знаний о ней. В подборе фактов, в терминологии, оценочных суждениях выражались позиции авторов, их симпатии и антипатии, приверженность той или иной школе. Эти концепции оказали определенное влияние на работы многих последующих историков китайской живописи.

Ценные сведения различного содержания можно почерпнуть из стихотворных надписей на самом живописном поле, но еще больше — из зачастую довольно пространных повествовательных текстов-комментариев (так называемых колофонов), помещавшихся на чистом поле шелка, который являлся частью живописного свитка. На горизонтальном свитке комментарии располагали после живописной композиции, на вертикальном — в верхней или нижней ее части. Колофон был неотъемлемой составной частью живописного произведения. Причем авторами текстов, выполнявшихся непременно на высоком уровне каллиграфического искусства, могли быть либо сами создатели произведений, либо владельцы свитков — императоры и другие высокопоставленные персоны, художники, литераторы, ученые, либо каллиграфы-поэты, создававшие надписи по просьбе коллекционеров.

Комментарии были различного характера. Из них можно, например, узнать со слов самого творца свитка, чем привлекла

---

[5] Южная Сун — утвердившееся в китайской литературе название второй (с 1127 по 1279 г.) половины правления династии Сун. В этот период переживала расцвет Академия живописи (Ханьлинь тухуаюань), созданная — впервые в Китае — при Сун.

его тема, как, когда и что изображено на шелке (или бумаге). Таково, в частности, содержание авторского колофона на шелковом свитке Чжао Цзи «Пятицветный попугай». Комментарии, написанные не самими художниками, нередко сообщают весьма подробные и нигде более не встречающиеся биографические сведения о создателях произведения. К этому разряду колофонов можно отнести тексты в конце свитка Чжан Цзэ-дуаня «День поминовения предков на реке Бяньхэ». Текст колофона служит нередко самым аргументированным свидетельством в пользу принадлежности свитка тому или иному автору, обоснованной датировки произведения и т. д. Наконец, помимо сведений о живописце комментарий дает описание и даже оценку произведения, помогает раскрыть судьбу свитка (например, представить, как и почему данное произведение оказалось в той или иной коллекции).

Немаловажным источником фактического материала могут служить печатные каталоги живописных произведений, составлявшиеся не раз в Сунской империи по указанию ее верховных властителей. Это краткие либо обширные перечни свитков и росписей, надлежащим образом классифицированных, а также имен их создателей. Иногда даются скупые или детальные описания произведений, сообщаются биографические сведения о художниках, хотя зачастую сведения эти недостоверны. Из данной группы источников следует упомянуть, например, «Каталог живописи коллекции (периода) Сюаньхэ» [122][6]. Как материалы в известном смысле сводного характера, они помогают представить размах работ в области живописи в тот или иной отрезок времени, вынести впечатление о динамике развития жанров на протяжении длительного периода, о тематических склонностях живописцев, о характере интересов коллекционеров, о возможностях приобретения произведений изобразительного искусства и т. д.

Важной составной частью традиционной китайской историографии о периоде X—XIII вв. является официальная династийная хроника «История династии Сун» («Сунши»).

В обширной «Истории династии Сун» заключено громадное количество сведений, которые в совокупности могут дать представление о многих важных сторонах политической жизни Китая второй половины X—XIII вв. Главное место в ней занимают деяния императоров, членов августейшей фамилии, двора, канцлеров, министров и других знатных лиц (ибо это история императоров и феодалов). Подробных сведений о департаменте

[6] Сюаньхэ — девиз царствования (1119—1125) Чжао Цзи.

живописи при Генеральной академии и об Академии живописи императорского двора нет, так как художники, состоявшие на службе в Академии, не допускались к делам по управлению государством, не играли никакой роли в сфере политической жизни страны и не пользовались столь высоким почетом и уважением, как деятели других департаментов. Однако, несмотря на отмеченную определенную односторонность в отношении живописцев, «История династии Сун» отразила некоторые косвенные свидетельства о роли живописного департамента.

Характерной иллюстрацией больших фактографических ресурсов, какие кроются в многообразных письменных материалах о данной сфере духовной культуры X—XIII вв., может служить работа китайского ученого Ши Яня, посвященная сунской Академии живописи [157]. Она представляет собой сводку подобранных в хронологической последовательности данных по относительно локальной теме, и хотя сводка эта не является исчерпывающей по полноте, обилие и разносторонность сведений, взятых Ши Янем из обширного свода источников, весьма примечательны.

Из китайских работ, увидевших свет до 1949 г., к публикации Ши Яня тематически примыкает статья некоего Шоу (фамилия не указана), тоже посвященная Академии живописи как одному из чрезвычайно важных явлений истории китайской культуры X—XIII вв. [158]. После 1949 г. вышло еще несколько специальных трудов по общим и частным проблемам изобразительного искусства периода Сун [7], не считая книг, брошюр и статей общеочеркового содержания, в которых эта сфера духовной жизни страны рассматривается на протяжении ряда периодов, причем большое место отведено X—XIII вв.

После 1949 г. масштабы изучения китайскими искусствоведами живописи X—XIII вв. несколько возросли. Помимо трудов общего характера (типа опубликованных в 1958 г. «Очерков истории китайского изобразительного искусства» Янь Лигуаня [163] и книги Ли Юя «Краткая история китайского искусства» [106], в которых в широком плане прослеживается становление и развитие отечественной классической живописи, а времени Сунской империи отведены особые разделы) увидел свет ряд работ, посвященных специально X—XIII вв. и смежным периодам: книги Тэн Гу [131] и Тун Шу-е [130], содержание которых охватывает VII—XIII вв., вступительная статья

[7] См. систематические указатели книг и статей китайских авторов по истории периода Сун (за 1905—1965 гг.), опубликованные в приложении к журналу «China Culture» (vol. VII, № 1, 2).

Чжэн Чжэнь-до к альбому «Живопись сунских художников» [117], «Словарь танских и сунских художников» [127] и др.

В 1956 г. вышла новая статья об Академии живописи [156]. В разное время публиковались книги, статьи и сообщения о творчестве видных художников X—XIII вв. О Ли Тане писал Чан Цинь [149]; о Го Си — Хуй Шань [143] и Ли Син-бай [103]; о Чжан Цзэ-дуане и его свитке «День поминовения предков на реке Бяньхе» — Дун Цзо-бинь [94], Цзинь Хуа-юнь [145], Сюй Бан-да [124], Чжэн Чжэнь-до [155] и Чжан Ань-чжи [150]; о Чжао Цзи — Дэн Бо [99]; о Ми Фу — Сунь Цзу-бо [121]; о Ма Юане и Ся Гуе — Чан Цинь [149], Дэн Бо и У Фу-чжи [100], Ху Пэйхэн [136].

Перечисленные работы дают представление о жизненном пути крупнейших живописцев X—XIII вв., тематике, жанровой принадлежности и стилевых особенностях их произведений, о месте и значении этих художников в истории китайской культуры. Следует, однако, отметить, что в Китае так и не создано до сих пор подлинно научных монографий ни о ком-либо из мастеров живописи X—XIII вв., ни о художественных школах или жанрах в средние века, ни об Академии живописи, ни о каком-нибудь ином значительном явлении в истории изобразительного искусства того времени. Пока что не появилось в Китае также и сводного капитального труда о живописи X—XIII вв.

Богатый событиями и сложный по характеру социальных и философских явлений, находивших воплощение в китайском искусстве X—XIII вв., этот период был крайне мало изучен русскими дореволюционными китаистами.

Что касается нашей литературы, то первые попытки очертить, пусть в самом общем плане, характерные контуры истории китайской классической живописи X—XIII вв. были предприняты начиная с середины 30-х годов XX в. (работы В. М. Алексеева, Э. К. Кверфельдта, Б. П. Денике). В. М. Алексеев, не занимаясь специально вопросами изобразительного искусства, смог дать общую характеристику развития искусства Китая [5]. Брошюры Э. К. Кверфельдта «Предмет в китайском искусстве» и «Черты реализма в китайском искусстве» [40, 41] знакомят с творчеством мастеров позднего средневековья, но при изучении искусства X—XIII вв. эти работы должны быть учтены.

В очерке Б. П. Денике «Китайское искусство», в первом издании Большой Советской Энциклопедии [30], в самом общем плане рассказано об искусстве Китая X—XIII вв., но ему отведено место, равное с прочими периодами формирования и

развития **всех видов** китайского искусства. В 1939 г. Государственным Эрмитажем был издан первый путеводитель по выставке «Культура и искусство феодального Китая» со вступительной статьей В. Н. Казина [38]. Особо следует сказать о К. И. Разумовском — первом отечественном синологе-искусствоведе, переводчике, исследователе и комментаторе средневековых китайских трактатов по теории портрета [8], а также авторе первого и для своего времени весьма обстоятельного советского научного очерка о китайском искусстве, опубликованного в 1940 г. в сборнике «Китай».

Незадолго до Великой Отечественной войны был напечатан каталог выставки «Искусство Китая» [22], вступительная статья к которому (авторы О. Н. Глухарева и Б. П. Денике) содержит в числе прочих ценные сведения о свитках Ма Юаня, Су Хань-чэня, Ся Гуя, Чжао Чана, Цуй Бо — ведущих сунских художников.

Значительно шире разработка истории китайского средневекового искусства, в частности живописи X—XIII вв., стала вестись советскими учеными в послевоенный период. Более или менее цельное представление о них, хотя и в очерковых рамках, дает первая в нашей литературе книга О. Н. Глухаревой и Б. П. Денике «Краткая история искусства Китая» [24]. Впервые в советской искусствоведческой литературе появилась книга, рассказывающая о многовековом искусстве Китая, о видах и жанрах его, о развитии графики, скульптуры, прикладных искусств. В книге говорится и о попытках создания Академии живописи в период «Пяти династий и десяти царств», в общих чертах освещается завершение организации Академии в период Сун, репродуцируются свитки Ли Тана «Сельский лекарь», Су Хань-чэня «Играющие дети», Ма Юаня «Возвращение с рыбной ловли» и др. На широком фоне раскрывается здесь творчество сунских живописцев Ли Тана, Го Си, Су Хань-чэня, Ма Юаня, Ся Гуя, Цуй Бо, Чжао Бо-цзюя, анализируются некоторые их произведения. В 50—60-х годах увидел свет еще ряд работ О. Н. Глухаревой [25—29; 42].

В книге П. А. Белецкого «Китайское искусство» [11] тоже отведено определенное место X—XIII вв. Автор приводит извлечения из переводов некоторых сунских письменных источников (трактата Го Си «Записки о высокой сути лесов и потоков», «Каталога живописи коллекции (периода) Сюаньхэ»), знакомит читателя с живописными творениями Ли Чэна, Цзин Хао

---

[8] Посмертное издание труда К. И. Разумовского подготовили к печати Е. И. Лубо-Лесниченко и М. Л. Рудова (Пчелина). Теории портрета Разумовский посвятил кандидатскую диссертацию (тезисы опубликованы в 1936 г.).

Хуан Цюаня, Го Си, освещает отдельные вехи истории Академии живописи.

Более широкое и полное представление о китайской живописи X—XIII вв. дает работа Н. А. Виноградовой «Искусство Китая» [19]. Автор отмечает основные закономерности развития изобразительного искусства того времени, уделяет внимание различным художественным школам и течениям, анализирует практиковавшиеся тогда формы и методы живописного мастерства, рассматривает, хотя и кратко, философские и эстетические воззрения художников и теоретиков искусства. Более обстоятельно по сравнению с предшественниками разбирает Н. А. Виноградова произведения сунских живописцев, расширяет круг таких произведений, называет ряд имен, прежде не фигурировавших в нашей литературе. Так, автор особо останавливается, например, на свитке Чжан Цзэ-дуаня, члена Академии живописи, крупного жанриста XII в., «День поминовения предков на реке Бяньхэ».

Данное автором описание эпохи X—XIII вв., анализ причин, определивших развитие живописи в этот период и создание Академии, наконец, обширная библиография — все это до сего времени остается в советском искусствоведении по Китаю наиболее полным и обстоятельным.

В 1962 г. в серии научно-популярной литературы, рассчитанной на библиотеки по изобразительному искусству, на народные университеты культуры и школьные библиотеки, вышла в свет книга Н. А. Виноградовой «Искусство средневекового Китая» [20], авторское изложение очерка из «Всеобщей истории искусства», в 1972 г. — «Китайская пейзажная живопись» [21].

В 1968 г. вышла из печати книга Н. С. Николаевой о Ма Юане [55], которая как бы открыла следующую, монографическую стадию в изучении китайской живописи X—XIII вв., сменившую этап очерковых работ.

Монография Н. С. Николаевой сделала доступными нашему читателю жизнь, мысли, творчество одного из самых крупных в средневековом Китае мастеров кисти. Впервые в советском искусствознании творчество Ма Юаня представлено как единое целое. Автор обстоятельно прослеживает длительный и сложный процесс становления и расцвета теории и практики пейзажного жанра, в котором работал этот замечательный художник и в развитие которого он внес столь большой вклад. Широко и полно анализирует Н. С. Николаева творчество предшественников Ма Юаня, его современников и учеников. Яркими красками воссоздается в книге эпоха, в которой жил и соз-

давал свои картины живописец, передается духовный «климат», в котором стали возможны прекрасные произведения Ма Юаня.

Одновременно увидели свет специальные труды об Академии живописи [58—63].

Такой переход к монографической стадии научной разработки истории китайского изобразительного искусства X—XIII вв. был во многом подготовлен появлением в предшествующий период упоминавшейся литературы, и в первую очередь публикаций в переводе на русский язык трактатов сунских и других средневековых теоретиков живописи, более широким изданием в СССР и за его пределами репродуцированных изобразительных материалов этого периода.

К первым изданиям альбомов в СССР, в которых репродуцировался изобразительный материал средневековых мастеров, относится «Изобразительное искусство Китая». Появляются работы, отличающиеся привлечением и продуктивным использованием специальных исследований зарубежных авторов (китайских, японских, западных), углублением научных изысканий по теории китайского искусства (в этой области работают Е. В. Завадская [17; 34; 34а; 37; 75] и К. Ф. Самосюк [48; 71—74]. Следует указать на исследования И. Ф. Муриан [52; 53; 83] о народном лубке и проблемах декоративности в искусстве Китая, М. Л. Пчелиной (Рудовой) [65—67] по истории религии и религиозной живописи Китая, а также народной картине, С. Н. Соколова о живописи ученых (*вэньжэньхуа*) или, как теперь называют, «независимых» [76; 83] и т. д.

Так разрабатываются в советской искусствоведческой литературе о Китае проблемы искусства X—XIII вв., идет накопление знаний по этому разделу истории китайской духовной культуры. Правда, еще далеко не преодолены схематизм и конспективность в освещении данных сюжетов, не изучены в должной мере различные школы и направления в живописи, не раскрыты в достаточной степени специфические черты китайского изобразительного искусства в средние века и т. д. Но, как было показано, создаются определенные предпосылки для монографических исследований.

Сравнительно широко разные аспекты китайской живописи X—XIII вв. представлены в буржуазной западной и японской литературах. Особого внимания заслуживают труды синологов-искусствоведов Японии. В них отразились, пусть в неодинаковой степени, едва ли не все важнейшие явления истории сунской живописи. Большинство работ ученых этой страны отличают разносторонность в постановке и разработке проблем, богатство фактического материала, широта источниковедческой базы.

В качестве примера таких работ можно назвать напечатанные в разное время журналом «Кокка» и другими периодическими изданиями статьи Митаки Сэйити [111], Енэдзава Ёсио [102] и Судзуки Кэй [116] об Академии живописи, несколько сообщений Митаки Сэйити о книгах сунского периода по теории и истории изобразительного искусства, о пейзажной живописи и ее выдающемся мастере Го Си (опубликованы в 30-х годах). Еще более широкий размах приобретают исследования японских синологов по истории китайской живописи X—XIII вв. в последнее время [9].

Рост числа зарубежных ученых-китаеведов относится к концу XIX — началу XX в., что было обусловлено появлением интереса к странам Дальневосточного региона со стороны капиталистических государств. Для этого времени характерно возникновение проблематики, специализация, расширение диапазона тем, увеличение количества синологов и создание научно-исследовательских центров.

Значительным охватом многообразных явлений и событий из истории средневекового изобразительного искусства Китая, в том числе классической живописи X—XIII вв., отмечены довольно многочисленные труды различного характера (очерки и монографии, справочные и словарные издания, переводы трактатов и других письменных источников, репродукции изобразительного материала, описания коллекций), появившиеся на Западе еще в XIX — первой половине XX столетия. В большинстве этих работ (Г. Джайльза, Р. Петруччи, А. Уэйли, Э. Фенеллозы, Л. Биньона, Д. Фергюсона, О. Кюммеля, О. Мюнстерберга, Э. Дица, О. Шнейда и др.) так или иначе освещались творчество виднейших сунских живописцев, эстетические концепции художников практиков и теоретиков того времени, описывались течения, школы, жанры, господствовавшие в изобразительном искусстве X—XIII вв., прослеживались в общих чертах становление и развитие Академии живописи, рассматривался также ряд других общих и частных проблем.

Литература же монографического характера по истории развития искусства страны, особенно живописи X—XIII в., была очень невелика. Из авторов, работавших в этой области, можно назвать Р. Петруччи, написавшего ряд интересных работ о ки-

---

[9] См. соответствующие разделы в периодически (начиная с 1961 г.) публикуемых под эгидой Japan Committee for the Sung Project (Токио) библиографических указателях «Тезисы работ (японских авторов), посвященных изучению периода Сун» и в библиографических сводах, периодически издающихся в университете в Киото под эгидой The Research Institute for Humanistic Studies.

тайском искусстве [241; 242] и переведшего первые три части энциклопедии «Трактат из сада величиной с горчичное зерно»; Э. Фенеллозу [196], попытавшегося в своих очерках по искусству Китая и Японии дать общую характеристику развития искусства в странах Дальнего Востока. В гл. X этой книги рассказывается об идеологии и искусстве Китая в эпоху Сун, трактате Го Си, приводится ряд биографических сведений о художниках-академистах, предлагаются вниманию читателя репродукции со свитков живописцев.

В 1923 г. с работой «Введение в изучение живописи Китая» выступил в печати А. Уэйли [289]. Положив в основу хронологических рамок развития истории искусств династийную периодизацию, он в гл. XIII—XVI касается интересующих нас столетий. Однако А. Уэйли, упоминая об основании Академии живописи, не останавливается на этом подробно. Рассматривая же процесс рождения департамента живописи при Академии в период Южная Тан, затем Сун, а позднее Академии живописи, автор усматривает причины этого лишь в личном желании либо Ли Юя (Ли Хоу-чжу), либо Чжао Цзи, а вторжение чжурчжэней в середине 20-х годов XII в. и вызванный этим переезд художников в новую столицу китайского государства — как внешнеполитический фактор весьма незначительного свойства. А. Уэйли приводит сведения об экзаменах при поступлении в Академию живописи, ее положении в системе сунских государственных органов, о деятельности Чжао Цзи как художника. В целом же в работе излагаются чисто биографические сведения о художниках, отсутствует анализ причин возникновения определенных периодов в истории китайского искусства, не вскрыта его социальная направленность.

Бесспорно заметным явлением были работы О. Кюммеля [222] и О. Мюнстерберга [236а]. Одна — по истории искусства Китая, Японии, Кореи, другая — по истории Китая. О. Кюммель рассказывает о создании департамента живописи (неверно называя его Академией живописи) в конце X в., перечисляет художников, работавших в нем в период «Пяти династий и десяти царств», а также в начале Сун, характеризует Хуан Цюаня не только как талантливого живописца, но и как крупного теоретика и организатора, вложившего немало сил в формирование сунской Академии. Уделяя внимание характеристике личности таких мастеров-академистов, как Го Си, Ма Юань, О. Кюммель не проводит, однако, анализа их художественных произведений, что весьма обедняет данный труд.

Во многом интереснее и по постановке вопроса, и по его разрешению, и по широте диапазона, значительности проблемати-

ки, манере изложения работа О. Шнейда. Это небольшая, но весьма привлекательная по трактовке узловых проблем монография. Материал в ней автор расположил по отдельным проблемам, считаясь в то же время с традиционным делением истории искусства по династиям.

Констатируя различие между европейской и китайской живописью, О. Шнейд делает акцент на специфике последней и предпринимает попытку объяснить ее особенности. Он считает, что философская и смысловая значимость любой вещи вызвана стремлениями китайских мастеров к идеалистическому воплощению «духа» вещи в художественном произведении, идущими от древнекитайских философских категорий света и тьмы (*инь* и *ян*).

Наиболее подробно О. Шнейд проанализировал творчество Сюй Си, причем на примере дошедшего до нашего времени (из 249 работ художника) свитка «Лотос и цапля». Кроме того, приводится описание несохранившихся работ мастера. Периоду Сун уделено сравнительно немного внимания: автор лишь описывает работы Чжао Цзи и три картины Ли Ди.

Представляют ценность в книге О. Шнейда и сведения о технике живописи тушью и водяными красками, о свитках XI—XII вв., о материале для картин, а также приведенные в конце книги высказывания китайских критиков разных эпох о значении китайского искусства.

В 1943 г. выходит из печати монография Э. Дица [191], посвященная одному из ведущих жанров китайской живописи — пейзажу. Э. Диц впервые отступает от традиционной династийной периодизации и излагает историю по векам. Для нас эта книга интересна рядом сведений о художниках X—XIII вв. — членах Академии живописи, обстоятельным анализом эстетических концепций, анализом техники живописи.

Кроме названных общих трудов имеются и специальные работы, посвященные отдельным сунским мастерам кисти и их произведениям. Таковы, например, статья М. Лоера [233] о картинах сунского периода из различных коллекций, описание некоторых свитков Ма Юаня по фондам Галереи Фрир в Вашингтоне, опубликованное Л. Биньоном [173], монография О. Фишера [203], а также сообщения А. Вэнли об Академии живописи [292] и Ку Тэна о сунских теоретиках изобразительного искусства [225].

В послевоенный период на Западе среди большого количества изданий по истории китайского изобразительного искусства по-прежнему преобладают работы общего характера. С конца 40-х годов XX в. наблюдается подъем китаеведения. Увели-

чившийся приток китайской литературы на Запад, более интенсивная обработка китайских коллекций музеев в капиталистических странах, а также китайских рукописных и ксилографических фондов западных и японских библиотек расширили возможности изучения средневекового искусства Китая специалистами в США, Японии и государствах Западной Европы. Печатный материал, в котором освещаются вопросы развития живописи, деятельность отдельных художников, символика в изобразительном искусстве Китая, приводятся трактаты о живописи, терминология живописной и каллиграфической техники, рассказывается о развитии отдельных жанров живописи и т. п., насчитывающий несколько сот названий, представлен статьями и книгами Р. Груссе, А. Бродрика, У. Коона, Г. Хэнсфорда, Ш. Ли, Г. Померанц-Лидтке, Д. Нидэма, Л. Сикмана, А. Соупера, Д. Ж. Роули, П. Свэна, Б. Роуленда, У. Виллетса, А. Джугамино, Д. Кахилла, М. Салливана и др. В них получили, пусть в разной мере, отражение общие и конкретные вопросы истории классической живописи X—XIII вв.

Среди этих многочисленных изданий, бесспорно, выделяется капитальный труд О. Сирена [259]. По широте охвата рассматриваемых тем, значительности проблематики, обилию привлеченных источников (как живописных, так и нарративных) и глубине их анализа, по объему репродуцированного материала, наконец, по обширности научно-справочного аппарата исследование О. Сирена — дело его жизни — не имеет себе равных. Оно опирается на собственные многолетние изыскания автора (первые работы О. Сирена увидели свет в 30-х годах XX в.), а также на труды его предшественников и современников из разных стран Запада и Востока. Разработка истории живописи ведется О. Сиреном по жанрам и школам. Каждый раздел этой сводной работы представляет собой как бы законченную внутреннюю монографию о том или ином направлении в изобразительном искусстве и его наиболее ярких представителях. Автор поведал не только об уже известных мастерах, но и о многих таких художниках и их произведениях, а также событиях из истории китайской живописи, которые раньше находились почти в полном забвении или даже вовсе не фигурировали в литературе. Много места отвел О. Сирен анализу (пусть не всегда бесспорному) теории и практики живописного мастерства, философских и эстетических концепций ведущих деятелей истории китайской живописи.

По мере расширения общего фронта работ в области истории китайского искусства, роста знакомства с китайскими

 источниками и литературой, а также с собраниями китайских

музеев и частных коллекций чаще стали появляться и специальные труды, в том числе посвященные X—XIII вв., например работы Ш. Ли [226—230], А. Приста [247], Г. Мюнстерберга [237], М. Салливана [272] и др. Еще более «локальными» по проблематике являются исследования Б. Роуленда о Чжао Цзи [249], Ш. Ли о сунском свитке и его месте в истории ранней китайской живописи [229], А. Соупера «Стандарты качества северосунской живописи» [264], Р. Эдвардса «Пейзажная живопись Ли Тана» [192], М. Салливана о ранней живописи на ширмах [277] и т. д. Правда, подобных исследований все еще относительно немного. Западная литература преимущественно дает лишь суммарную, далеко не исчерпывающую характеристику процесса формирования и утверждения китайской классической живописи. «Белых пятен» на карте истории изобразительного искусства Китая X—XIII вв. остается еще очень много. При этом некоторые из существеннейших аспектов трактуются в методологически порочном, идеалистическом плане, что снижает плодотворность научных изысканий зарубежных искусствоведов. Так, по отношению к живописцам сунского времени у многих авторов, в частности более широко и подробно у О. Сирена, употреблены два специфических термина: «северяне» [259, 196] и «южане» [228, 208], предполагающие деление на так называемую «северную» и «южную» школы, по терминологии Дун Ци-чана. Это деление не связано с географическими понятиями. Оно возникло в связи с разделением чань-буддизма на северную и южную школы — секты [14, 271]. Считают, что рождение двух идейно и технически различных живописных школ относится к концу IX — первым десятилетиям X в. К художникам «северной школы» относят Ли Чэна, Фань Куаня, Сюй Дао-нина и др., «южной школы» — Дун Юаня и др.

Подобная классификация кажется нам не совсем удачной, ибо в основе идеологии и тех и других мастеров лежало почти единое мировоззрение, а различие в художественном языке не дает права разделять их на школы, так как даже на примере жизни хотя бы Дун Юаня видно, что это различие присутствует в рамках творчества одного мастера.

Хотя ни Ли Чэн, ни Фан Куань, ни Дун Юань, ни многие другие живописцы этих «групп» не служили в департаментах живописи, не были «академистами» и их творчество не исследуется автором данной книги, не сказать о том, что они оказывали огромное влияние на формирование академического пейзажа — нельзя.

Подводя итог сказанному, можно констатировать, что имеющиеся к настоящему времени в распоряжении исследователей

источники различных видов, а также весьма обширная отечественная и зарубежная литература дают в совокупности почву для дальнейших научных поисков, которые могут помочь воссозданию целостной картины развития китайской классической живописи X—XIII вв. — большого и интересного периода в истории китайской культуры.

Если же обратиться к истории Академии живописи Китая в X—XIII вв., то становится очевидным, что до сих пор она не исследовалась ни в Китае, ни в нашей, ни в других странах. Следовательно, многие аспекты и вопросы истории зарождения и развития Академии предстояло изучить в большинстве случаев впервые.

Поэтому естественно, что в предлагаемой читателю работе не все проблемы истории Академии оказалось возможным осветить с достаточной степенью полноты. Точно так же вряд ли можно считать, что все предложенные в данной работе решения вопросов, как собственно исторических, так в равной мере и искусствоведческих и источниковедческих, одинаково полно аргументированы и бесспорны.

Наиболее богатый материал источники и литература дают для характеристики развития различных жанров живописи и отдельных этапов творчества крупнейших художников средневекового Китая. Поэтому удалось более или менее точно установить периоды расцвета и спада того или иного живописного жанра, принадлежность произведений искусства средневековых мастеров к различным этапам поступательного развития живописи, а также проследить ход развития департамента живописи при Генеральной академии и становление Академии живописи с сетью художественных школ (в столице и крупных городах Китая) начиная с конца VIII и вплоть до конца XIII в.

Гораздо сложнее обстоит дело с выяснением административной структуры и организационного статута этого первого в мире государственного учреждения по координации художественных сил Китая, системой экзаменов, системой повышения художников в должности и возложением на них различных функций как живописцев императорского двора; сложно с достаточной степенью полноты и глубины охарактеризовать и творческий путь всех членов Академии живописи.

ПРЕДПОСЫЛКИ СОЗДАНИЯ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ в VII—X вв.

Период VII—X вв., времена империи Тан, ознаменован подъемом культуры феодального общества. Носителем экономического и культурного прогресса выступает в это время город.

В города, особенно в столицы Чанъань и Лоян, съезжались поэты и писатели, художники и музыканты, в них жили ученые, хранители древней мудрости, толкователи священных книг, мастера каллиграфии и военного искусства.

В начале VIII в. при императорском дворе была создана Генеральная академия, или Палата ученых (Ханьлиньюань). Академия стала мощным очагом развития науки и культуры. Она объединила многочисленные департаменты (юани), каждый из которых охватывал какой-либо цикл наук или область культуры, собрала вокруг себя высокоодаренных ученых, литераторов, мастеров изобразительного искусства. Генеральная академия, служившая воле императора и двора, была своеобразным орудием политической власти и своеобразным институтом по подготовке научных кадров и координационным центром исследовательской работы. В Генеральной академии занимались вопросами политики, экономики, медицины, астрономии, юриспруденции, преподавали языки, литературу, каллиграфию, живопись, графику, музыку. В 738 г. уже был создан ряд департаментов, в которых служили чиновники, объединенные одинаковыми профессиональными интересами. Но в работе этих департаментов не было взаимосвязи, так же как не было организационных и деловых связей и контактов даже между чиновниками различных рангов одного и того же департамента. Как отмечается в «Истории династии Тан» («Таншу»), «учителя словесности, лица, занимающиеся искусством, проповедники буддизма и даосизма, каллиграфы — все в чине дайчжао — объединялись в группы, которые представляли собой отдельные департаменты... учителя словесности как высшего, так и низшего ранга и занимающиеся искусством составляли определенные школы искусства, и все были обособлены друг от друга» [102, 8]. Работа департаментов зависела от руководства Генеральной академии, которая, в свою очередь, подчинялась пол-

ностью императорскому двору. С первого же десятилетия жизнедеятельности Генеральной академии ее организационная структура была строго продумана.

В это же время была создана и система должностей, состоящая из четырех ступеней (рангов — чинов): *гунфын, дайчжао, чжихоу, исюэ*[1].

Все департаменты Академии имели в общем одинаковую должностную структуру. По указанию императора на должности назначались лица, либо ранее числившиеся на службе в Генеральной академии, но в другом чине, либо совсем не состоявшие в ней. В династийных историях Тан перечисляются специальности, входившие в Генеральную академию, занимаемые чиновниками должности, указывается, что лица различных специальностей могли иметь одинаковый чин, например дайчжао. «Этими дайчжао могут быть и учителя словесности, и занимающиеся изящным искусством, могут быть проповедники буддийской морали, и каллиграфы» [102, 6].

Правда, в имеющихся источниках нет сведений о том, что департамент живописи входил в систему Генеральной академии как самостоятельная единица. Встречаются лишь упоминания, что волей императора на чиновничьи посты, на должности гунфына, дайчжао, чжихоу или исюэ назначались живописцы.

Способные к живописи люди подбирались по воле императора в первую очередь из среды чиновников, которых затем обучали искусству: «Всякий в Поднебесной, кто ловок в искусстве и является мастером, приглашается в Генеральную академию». При этом император лично знакомился с живописными работами сановников, служивших в Генеральной академии. Чиновников Академии, одаренных способностями к изобразительным искусствам, указом императора повышали в должности и переводили в департамент искусств. Го Жо-сюй писал, что выбирали людей, обладавших знаниями и художественными способностями. Они и получали в Академии должность академического гунфына. Кроме того, в Генеральной академии уже в VIII — начале IX в. (и это можно проследить) художники перемещались по лестнице рангов. Например, У Дао-цзы, будучи в ранге чжихоу, стал гунфыном. Кроме У Дао-цзы были переведены на должность гунфына Хань Гань, Чжан Шо, Лу Цзянь, Чжан Цзо-линь, Сюй Ань-чжэнь. Указами императора были назначены на чиновничьи должности Чжан Чан, Инь Ли-ю, Фа

---

[1] Гунфын означает «состоящий в свите Академии, представляющий»; дайчжао — «ожидающий императорских указаний»; чжихоу — «почтительно ожидающий»; исюэ — «учительствующий».

Мин. В правление Сянь-цзуна (806—821 гг.) Ли Чжао находился на должности исюэ. В это же время некоторых художников повысили в должности — с исюэ до дайчжао.

Го Жо-сюй рассказывает о художниках IX в.: «Чан Чжун-инь, сын Цаня, очень хорошо рисовал портреты. В период Си-цзуна (874—889 гг.— *Т. П.*) был в Академии гунфыном... Люй Яо, Чжу Чу из Чанъани хорошо рисовали людей, монахов. В период Си-цзуна состояли в Академии в должности дайчжао... Чжао Дэ-ци и Гуан Хуа-чжуну приказал [император] построить храм в Чэнду. Чжао Дэ-ци было приказано нарисовать императорскую сипиновскую свиту и транспорт, много знамен, вещи монахов, портрет императрицы. Мастер все хорошо нарисовал. Чжао-цзун (889—906 гг. — *Т. П.*) остался доволен [работой] и перевел его в должность дайчжао» [91, 32, 34]. Хуан Сю-фу также писал о том, что художники служили в различных чинах: «Гао Дао-сину, Гун Хуа-няню Чжао-цзун [приказал участвовать] в постройке храма в честь императорской династии Суй. Дао-сину и Чжао Дэ-ци было приказано совместно нарисовать свиту князя сипин... Пожаловал должность дайчжао, фиолетовый халат и пояс с золотой рыбкой» [102, 4][2]. Автором упоминаются и Сяо Гао и Гао Дао-юй, состоявшие придворными художниками в Генеральной академии. Уже в начале IX в. число чиновников непомерно увеличилось.

---

[2] Единой формой поощрения императором живописцев на протяжении веков было награждение фиолетовым или красным халатом и поясом с пластинами из золота, серебра, нефрита и пр. и мешочком типа кармана, на котором была вышита золотыми нитками рыбка. Такой дар подносился независимо от должности художника (дайчжао или чжихоу).

Носить же золотую рыбку не как своеобразный орден, а как знак высокого чина запрещалось. Интересен как иллюстрация к сказанному факт, имевший место в начале XI в. В 1024 г. Юй Вэнь-ду (дайчжао Генеральной академии), будучи ущемленным в правах как чиновник по сравнению с чиновниками правительственных департаментов и не удовлетворенный своим положением, обратился с нижайшей просьбой разрешить ему носить пояс с золотой рыбкой, на что Жэнь-цзун сказал: «Мы придерживаемся старых правил, которые свидетельствуют о том, что непозволительно чиновникам, занимающимся искусством, носить на поясе рыбку. Это привилегия лишь особых людей, [получаемая] за особые заслуги».

Рыбку на одежде запрещалось художникам носить до начала XII в. Как признак высокого чина рыбку было разрешено носить лишь при Чжао Цзи. Забегая вперед, скажем, что в первые десятилетия XII в. положение художников — чиновников Академии было более привилегированным, чем их собратьев в предыдущие века. «В прошлые эпохи дело искусства было продвинуто вперед. Однако художникам на своих одеждах не разрешалось носить рыбку. Но по указу правительства (Чжао Цзи.— *Т. П.)* ремесленникам, которые имели непосредственное отношение к Академии, уже разрешалось носить рыбку. Кроме того, все дайчжао были объединены в одну группу» [116, 177].

Тогда разросшийся аппарат подвергся сокращению. Об этом свидетельствовал указ императора, изданный в период государственных реформ 825—826 гг.: «Среди придворных людей, не имеющих определенных обязанностей, 3000 человек. Лиц, выполняющих определенные обязанности преподавателей, музыкантов... чиновников искусства...— 1270. Наряду с этим есть лишние люди — их 124» [102, 9].

Постепенно к концу IX — началу X в. вырисовываются более ясные формы Генеральной академии, складывается четкая классификационная система. Были упорядочены и должности, соответствующие знаниям, умению и происхождению художников. Можно проследить постоянное существование должностей гунфына, дайчжао, чжихоу, исюэ и назначение на них художников. Это означало консолидацию художественных сил в столице Китайской империи при императорском дворе под единым руководством Генеральной академии.

Деятели всех видов культуры при работе получали в письменной или устной форме указания от Академии как административного центра. В соответствии с личными требованиями императоров осуществлялось и руководство изобразительным искусством.

В источниках того времени нет сведений о разделении художников на живописцев и графиков, но так как имеются записи о работах чиновников над портретами, произведениями бытового жанра, росписями храмов и дворцов, можно прийти к выводу, что при Генеральной академии с начала VIII в., т. е. с первых шагов ее деятельности, существовали живописцы, причем их следует отнести к специалистам, названным в «Описании чинов», в параграфе «Изящные искусства». Это дает право считать департамент, объединяющий деятелей изобразительного искусства, прототипом департамента живописи (*хуаюань*), а впоследствии и самостоятельной Академии живописи.

Есть сведения о творческих контактах чиновников департамента изящных искусств и каллиграфов департамента письма (*шуюань*). Так, например, была создана портретная галерея ученых по велению одного из императоров Тан. Распоряжение о создании ее было дано не только живописцам, но и каллиграфам — чиновникам департамента письма.

На протяжении VIII—IX вв. число лиц, занимающихся изобразительным искусством, в частности живописью, постоянно росло. Творчество большинства из них теснейшим образом было связано с Генеральной академией, с департаментом, ведающим изящными искусствами. Деятельность этих живописцев послужила основой для дальнейшего развития китайской

художественной школы и содействовала расцвету придворной Генеральной академии.

В начале X в. некогда могущественная Танская империя под ударами крестьянских восстаний и феодальных мятежей распалась. Но падение танской династии не внесло существенных изменений в обстановку в стране. Еще с конца IX в. в Китае начали возникать самостоятельные царства, недолговечные династии и карликовые владения феодалов, разорвавшие на части единое государство. Начался так называемый период «Пяти династий и десяти царств» (Удай шиго; 907—960 гг.), характеризующийся раздробленностью страны, бесконечными феодальными усобицами, жестокой эксплуатацией крестьянства. На севере страны за полстолетия (с 907 по 960 г.) сменились одна за другой пять династий, а на юге одновременно существовали самостоятельные образования («десять царств»), экономическая и политическая жизнь которых отличалась большей стабильностью, чем на севере.

Населению северной части Китая чуть ли не каждый год приносил новую войну; Чанъань, а вслед за ним и Лоян — две древние столицы и крупнейшие культурные центры — были разграблены, сожжены и сровнены с землей. В южных же десяти царствах правители в первой половине X в. для укрепления своего положения не раз облегчали бремя налогов и повинностей, стремились ограничить ростовщический процент, поощряли возделывание заброшенных земель, развитие ремесел, шелководство, широко осуществляли строительство и ремонт дамб, предоставляли льготы населению в соляной монополии, содействовали расширению внутренней и внешней торговли, стремились избегать войн.

Бассейн Янцзы — Хуайхэ превратился в самый богатый и густонаселенный район страны. Восстановилось хозяйство, нормализовалась экономическая жизнь, развивались производительные силы. Все это благоприятствовало возрождению и дальнейшему прогрессу культуры.

Расцвет изобразительных искусств, каллиграфии и поэзии, прогресс общественно-политической и философской мысли в Китае в VII—IX вв. создали широкую и прочную основу для последующего бурного расцвета и эстетической мысли, а также и всех видов изобразительного искусства, в том числе всех жанров живописи, для формирования новых творческих принципов в живописи и организационных форм деятельности художников. Поэтому даже в такое смутное время, как период «Пяти династий и десяти царств», развитие искусства не было приостановлено.

Развиваются все виды изобразительного искусства. В современной провинции Чжэцзян (царство У-Юэ; 895—978) совершенствуется мастерство изготовления изделий из фарфора, в царстве Южной Тан (937—975 гг.) (современная провинция Цзянси) — производство бумаги. Но особенного подъема достигает живопись. К сожалению, до нашего времени дошли лишь немногие ее образцы. В период царствования Ли Бяня (937—943 гг.), правителя Южной Тан, была создана Академия, где хранились многие тысячи книг и картин. В Академию приглашались ученые, поэты и художники из крупных городов Центральной равнины. Подобные Академии были и в других небольших царствах. При них были созданы департаменты живописи (хуаюань). Это подтверждает наличие прочной основы и общих предпосылок для дальнейшего развития искусства. Первые департаменты живописи (источники и литература доносят до нас сведения о четырех) возникали в столицах китайских царств, в частности в Позднем Шу (934—965 гг.) и Южной Тан.

Об этих специальных департаментах — самостоятельных учреждениях, призванных группировать художников и руководить искусством, — мы располагаем крайне немногочисленными сведениями.

Юго-западная окраина (современная провинция Сычуань) стала убежищем для императорского двора танской династии, который во время крестьянской войны Хуан Чао покинул прежнюю столицу империи. В г. Чэнду, ставшем затем главным центром царств Раннее Шу (907—925) и Позднее Шу, обосновались художники и поэты, прибывшие сюда вместе с императором. Постепенно в Чэнду сосредоточились довольно много весьма крупных мастеров кисти, которые и были объединены в департамент живописи.

Как центр консолидации художественных сил заметную роль сыграл и г. Цзинлин (совр. Нанкин) — столица царства Южной Тан. Последний правитель этого царства, Ли Юй (961—975 гг.), был высокообразованным и одаренным человеком, увлекавшимся поэзией, музыкой, философией, а также искусством живописи и каллиграфии. Ли Юй, окружив себя художниками, санкционировал открытие департамента живописи. В него было привлечено весьма значительное количество выдающихся мастеров. «Живописный департамент находился непосредственно при дворце, куда император приглашал художников для того, чтобы ознакомиться с их творчеством и смотреть, как они работают».

Тематика их произведений была довольно разнообразной. По письменным источникам — ибо живописных работ до наших

дней почти не сохранилось — можно в общих чертах составить представление о работе художников. Одни занимались украшением дворцов, другие обратились всецело к религиозной живописи; однако большинство работало в пейзаже, бытовом жанре, изображая на свитках чаще всего различные сцены из жизни придворных дам, а также в жанре цветов и птиц [3].

Первыми художниками в чине дайчжао были Чжу Лян-ши и Ван Ай. Наибольшее количество художников, получивших чин дайчжао, приходится на время Позднего Шу и Южной Тан. Это были Ван Ци-хань, Гао Тай-чун, Гу Хун-чжун, Жань Вэнь-гуй, Ли Чжао-цин, Ся Ху, Хуан Цюань, Чжао Гань, Чжоу Вэнь-цзюй, Цао Тай-юань, Цзэ Чу-чжун, Янь Ю. О Ся Хоу и Янь Ю. Го Жо-сюй [91] говорит, что художники, работавшие в жанре цветов и птиц, вместе со своим учителем Хуан Цюанем объединились и стали работать сообща и что им был пожалован чин дайчжао. Чин чжихоу в Позднем Шу получил Сюй Дэ-чан.

Лучшими художниками, работавшими в бытовом жанре, причем не только использовавшими традиционные приемы, но и создававшими новые, были Чжоу Вэнь-цзюй, Гу Хун-чжун и Ван Ци-хань.

«Чжоу Вэнь-цзюй, родом из провинции Цзиньлинь уезда Цзюйжун, служил при императорском дворе Ли Хун-чжуна в ранге дайчжао Генеральной академии. Был искусным живописцем и декоратором, по манере работы кистью (тонкая линия рисунка, сухой и жесткий мазок. — *Т. П.*) следовал стилю императора Ли Хун-чжуна. Его свитки были посвящены изображению даосов, бодхисаттв, людей, экипажей, дворцов, гор, лесов, источников» [122, 179]. Но больше всего Вэнь-цзюй работал в бытовом жанре, и основными сюжетами его свитков были сцены из жизни знатных женщин — их прогулки, беседы и главным образом участие в музыкальных вечерах, ибо дворцовый оркестр состоял из женщин (части свитка — версии на эту тему, упоминающиеся в источнике 1120 г., и копии версий, дошедшие до нас, дают право говорить об этом).

«В середине 937—943 годов император приказал Вэнь-цзюю нарисовать картину „Южная усадьба“. Ознакомившись, был восхищен ею. В 968—975 годы Ли Юй преподнес картину сунскому хранилищу. Сохранились картины „Прогулка весной“,

---

[3] Бытовой жанр и портретный объединены в китайской живописи в один жанр, так называемый *жэньу* (люди и вещи); изображение цветов, птиц, животных, бамбука, лотоса, деревьев и т. п. также составили один жанр, именуемый *хуа-няо* (цветы и птицы); пейзажный жанр носит название *шань-шуй* (горы и воды).

„Стирка одежды“, „Глажение шелка“, „Вышивающие женщины“ и др. Ныне собраны в императорском хранилище 76» [122, 186].

Наибольший интерес из работ такого типа представляет «Концерт при дворе» Чжоу Вэнь-цзюя (рис. 1).

Горизонтальный свиток носит несколько описательный характер. Художник очень добросовестно выписывает детали, но наряду с этим он не упускает и главное. На свитке представлена придворная сцена: в парке императорского дворца, на коврах, устилающих землю, разместился женский оркестр, чтобы своей игрой услаждать слух императора, сидящего тут же в окружении придворных и слуг.

Центр композиции — ковер с декоративным изображением птицы (фынхуан) в круге. Справа от этого четко решенного пятна — группа музицирующих дам, слева — группа во главе с императором.

Очень удачно скомпонована группа оркестранток. Художник свободно располагает их в пространстве — то спиной, то лицом к зрителю. Их объединяет единый ритм — певучие линии шеи, спины каждой женщины, мягко лежащие и ниспадающие тяжелые складки одежд как бы вторят мелодии и создают впечатление необычайной музыкальности вещи. Но не только линейный ритм, но и ритм пятен (черные прически, светлые одежды) помогает раскрытию характера происходящего и придает музыкальную и живописную гармонию группе. Автору удается передать и силу чувства, охватившего исполнительниц и наполнившего всю сцену.

О величии музыки, о ее воздействии на слушателей рассказывает живописными средствами Чжоу Вэнь-цзюй зрителю.

В этом ему помогает и своеобразная художественная форма произведения, в котором соединяются портретный и бытовой жанры. В левой части свитка сочетается портретность в изображении императора и жанровость в группе придворных. Мастерски скомпонованы группы окружающих императора — стоящие и сидящие фигуры, удачно в перспективе построены ширма, диван, стул, стол, напольная курильница. Трактовка групп лирична, как бы проникнута личными симпатиями художника. Изображение людей эмоционально насыщено — они слушают музыку, воспринимают ее, делятся впечатлениями. Они живут на свитке.

Очень интересно сопоставляет художник материалы, фактуры, формы. Мягкая, округлая, чувственная линия фигур, складок ткани контрастирует с четкими, жесткими, геометрическими плоскостями ширмы, мебели, ковров.

И не только в свитке «Концерт при дворе» использует художник контраст линий и цветовых пятен. В альбомном листе «Мальчик, отдыхающий на ложе среди розовых мальв на садовой террасе» четкие линии террасы контрастируют с плавными круглящимися линиями цветов и листьев, вносят в мир последних беспокойство, врываются в него звонким аккордом.

Вписывая квадрат в квадрат (лист «Игра в шахматы перед двойным экраном») или круг в круг («Придворные дамы, приводящие в порядок свои прически»), Чжоу Вэнь-цзюй решает технически сложные задачи композиции. Удовлетворяя по тематике вкусам императорского двора, Чжоу Вэнь-цзюй добивается нового звучания в изображении окружающей его жизни. И до него писали знатных дам, и до него художники изображали императоров, восседающих властно и надменно на тронах. Но Чжоу Вэнь-цзюй, может быть, впервые весомо, материально вводит в композицию интерьер, его герои живут уже не на гладком фоне изобразительного поля или в условно намеченном окружающем мире.

Добротно выписанные ширмы, веера, диваны, троны, стулья и столы оживают под кистью художника. Чжоу Вэнь-цзюй добивается материального звучания вещей — условность и символы отступают на второй план (довольно схематично переданная ветка цветущей сливы в воде на столе перед императором в свитке «Концерт при дворе» не несет смысловой нагрузки). Думается, в свойственном китайской живописи умении передавать обобщенно образ окружающего мира есть заслуга и Чжоу Вэнь-цзюя, впервые обратившегося к реалистическому изображению мира.

Кроме этих работ Чжоу Вэнь-цзюй создал и еще некоторые. Так, известно, что император поручил Чжоу Вэнь-цзюю создать свиток, посвященный жизни одного из министров двора — Хань Си-цзая. Художник изобразил ночную пирушку Си-цзая, но произведение не сохранилось. Тан Хоу, по его словам, удалось увидеть лишь две копии этого свитка [259, т. II, 106].

Лучшей оценкой творчества художника может служить высказывание Тан Хоу: «Искусство изображения придворных дам состоит не в умении передать внутреннее убранство апартаментов. Художники Чжоу Фан и Чжан Сюань, Ду Сяо и Чжоу Вэнь-цзюй, жившие в эпоху „Пяти династий“, Су Хань-чэнь, работавший в период Сун, схватывали секрет этого (т. е. могли это замечательно делать. — *Т. П.*). Их искусство заключалось не в изображении краски и пудры, не в изображении золотых украшений и нефритовых подвесок. Они не считали изображение таких вещей искусством.

Я видел изображение придворной дамы, сделанное Чжоу Вэнь-цзюем. Она стоит с нефритовой флейтой за поясом, пальцы сжаты, взгляд рассеян. Ее чувства сдержанны. Мы знаем, что она полна томления» [259, т. II, 106].

Но Чжоу Вэнь-цзюй был не одинок. В этот период работает и другой жанрист — Гу Хун-чжун. Был он «родом из Цзяннани. Служил императору Ли Юю. Был дайчжао. Искусно рисовал. Отличался в [жанре] людей. В то время Хань Си-цзай был человеком с положением и общался с родовитой знатью. [Они] очень увлекались музыкой и певицами, танцовщицами. Специально устраивал ночные пирушки. И даже когда [бывало] много гостей, [он] весело [пьяно] орал, вел себя необузданно и не сдерживался. Но Ли Юй благоволил к нему и не обращал на это внимания. Слава [об этом] распространилась в Китае и за его пределами. [Ли Юй] очень много слышал о его распутстве. Однако хоть и желал он увидеть все это — все кубки, свечи, яства, обмен кубками, но сам [увидеть] не мог. Тогда он приказал [Гу] Хун-чжуну ночью проникнуть в дом того, тайком наблюдать. Смотреть и запоминать. Нарисовать картину и ее поднести. По этой причине и появилась на свет картина „Ночная пирушка Хань Си-цзая". Ли [Юй], хотя и был марионеточным правителем государства, все же имел моральные устои: государь — это государь, подданный — это подданный, кто наверху, кто внизу. Что касается того, чтобы писать интимную жизнь подданного, то это уж слишком большое любопытство, — говорил Чжан Чан. — Не только велеть (приказывать. — *Т. П.*) нарисовать картину и смотреть ее, но [даже] сказать [об этом художнику] — неприлично (уже означает утрату собственного достоинства. — *Т. П.*), а уж тем более зачем приказывать, чтобы она [картина] ходила по свету. Взглянул бы раз и выбросил — и ладно! Ныне хранится в императорском хранилище» [122, 193].

Нам приходится полностью приводить запись автора «Каталога» о Гу Хун-чжуне, так как ни в одной монографии по искусству Китая нет ее полного изложения, хотя она интересна со многих точек зрения. Мы чувствуем в ней господство конфуцианской морали в начале XII в., видим осуждение автором поступков Ли Юя (в столь официальном государственном издании, как «Каталог», автор не побоялся изложить свое мнение!) и знакомимся с подробностями причин, которые привели к рождению картины.

Гу Хун-чжун с большим умением смог показать человека в повседневном быту, причем это был живой человек, а не стаффаж. Наряду с этим художник проявил интерес к окружающим

человека предметам, т. е. не отрывал человека от материальной жизни. Но главное, что отличало написанный Гу Хун-чжуном свиток,— это глубокая характеристика чиновничества, его внутреннего мира. Интимная жизнь человека, богатая душевными переживаниями, запечатлевается мастером с большой достоверностью, психологизмом, тактом и свидетельствует об умении не только наблюдать явления, но и, мастерски владея техникой, передавать их.

Существует высказывание Тан Хоу о свитке Гу Хун-чжуна. Он сравнивает свиток с произведением Чжоу Вэнь-цзюя на ту же тему: «Это не чистый и не подходящий предмет для коллекции высшего класса, но он может служить предупреждением против безнравственных удовольствий» [259, т. I, 169].

Что же представляло собой произведение Гу Хун-чжуна?

«Ночная пирушка Хань Си-цзая» (Пекин, Гугун) — горизонтальный трехметровый свиток — написана на шелке тушью и неяркими, обаятельными особой мягкостью красками (красная, розовая, белая, голубая, бирюзовая, сероватая, черная). Вероятно, до нас дошел не оригинал, а копия XI в. Комментарий более поздний.

Художник создает трехметровую композицию из отдельных, помещенных одна за другой сцен, происходящих в различные отрезки времени, причем в одной из сцен (первой) он пользуется геометрической перспективой. Изображение порой строится на основе традиционной точки зрения — сверху. И тогда кажется, будто художник приподнял крышу дома и смотрит на то, что происходит в доме, сверху!

Во всех изображенных таким образом сценах художник Гу Хун-чжун выступил достойным продолжателем своего современника Чжоу Вэнь-цзюя.

В первой сцене персонажи объединены единым действием — все слушают музыку. Сюжетная ситуация и ее решение позволяют вспомнить свиток Чжоу Вэнь-цзюя «Концерт при дворе». Хань Си-цзай сидит в кругу своих друзей. Там же его секретарь, крупный чиновник (помощник директора императорских музыкантов) и сестра последнего (конкретное историческое лицо). Удобно устроившись на диване или в кресле, окруженные столами с яствами, хозяин и гости поглощены игрой на лютне. Тонко подмечены и переданы художником различные чувства слушающих.

В следующей сцене Хань Си-цзай аккомпанирует на барабане маленькой актрисе, задорно танцующей и кокетничающей с хозяином. Сцена эмоциональна и жизненно правдива. По методу раскрытия сюжета — неторопливому и подробному пове-

ствованию — эта часть свитка может считаться одной из лучших.

Лирическая теплота, мечтательная грусть свойственна образам третьей сценки. Хань Си-цзай, восседая на кане, беседует с четырьмя молодыми девушками. Наличие в этой бытовой картинке элементов повседневности (Си-цзай моет в чаше руки, готовясь к ужину, который ему несут служанки на подносах) делает ее близкой и понятной зрителю.

Далее следует менее интересная по емкости сцена, в которой Си-цзай сидит на стуле в окружении молодых женщин.

Более статична, чем предыдущие, следующая сценка — музицирование на трубах и флейтах пяти музыкантш под руководством дирижера-мужчины с трещоткой.

За этой сценой следует другая, очень интересная и жизненная по сюжету: мужчина беседует с двумя женщинами. К сожалению, художественный язык ее намного беднее, чем того требует сюжет. Художник не передал ни индивидуального облика персонажей, ни естественности поз, ни общего настроения.

Свиток заканчивается сценой, в которой чиновник, обняв за талию застеснявшуюся девушку, ведет ее к гостям. Его мимика, жесты, постановка фигуры переданы художником достоверно — они заставляют нас верить происходящему.

Благодаря сценичности композиции каждая бытовая сцена не усложнена морализующим содержанием и каждая фигура читается легко, пленяя нас неприхотливостью и естественностью. Сцены эти — свидетельство возросшего интереса китайских живописцев к быту и переживаниям человека, свидетельство их умения передавать и юмор, и драму жанровых ситуаций, свидетельство мастерства при передаче интерьера. Позднее влияние творчества мастеров бытового жанра середины X в. мы сможем проследить на работах таких мастеров жанра, как Су Хань-чэнь, Чжан Цзэ-дуань, Ли Тан и др. В свитках XII в. мы встретим тот же принцип высокой точки зрения художника (с высоты полета птицы), развертывание основного действия в одном плане, придвинутом к зрителю, отсутствие объемности тел, трехмерности пространства, использование обратной перспективы при создании интерьера, любовь к декоративным элементам (введение орнамента на мебели, в одежде, на посуде, на музыкальных инструментах) и т. п.

В пейзаже середины X в., который также был одним из ведущих жанров китайской живописи, нашла отражение любовь живописцев к родной природе. Пейзажисты стремились в своих произведениях создать величественные образы природы, отразить гармонию Вселенной, передать свои ощущения от общения

с миром природы. В связи с этим перед ними вставали проблемы техники живописи, не решенные в прежние периоды. Живописная передача пространства, воздушной среды, соотношений определенных форм в природе находилась в тесной связи с интенсивным развитием пейзажного жанра и требовала новых изобразительных средств.

Художники-пейзажисты, не довольствуясь прежними традициями, искали новые средства выражения, создавали смелые композиции, осваивали сложные технические приемы. В середине X в. появляются эстетические теории и трактаты о роли и месте пейзажной живописи. Чтобы добиться передачи игры солнечного света на поверхности предметов, прозрачности воздуха или дымки, охватывающей далекие горные вершины, чтобы создать ощущение глубины пространства, художники работали водяными прозрачными красками, которые давали возможность создавать едва уловимую для глаза градацию тонов, или тушью. Пейзаж величественный и монументальный писался одной тушью. Выразительность линий и переход пятен туши от светло-жемчужного прозрачного тона к глухому бархатисто-черному создавали эмоциональную насыщенность картины.

В разных царствах и государствах X в. работали Жань Вэнь-гуй, Чжао Гань, Цзин Хао (рис. 2), являвшиеся членами департамента живописи (Гуань Тун, Дун Юань — рис. 3 и Цзюй Жань не служили живописцами при дворе).

Наибольшей известности и как художник, и как теоретик достиг Цзин Хао (Хао-жань, Хун-гу; 855—915 гг.) родом из Циньшуй (пров. Хэнань). Бóльшая часть его творческой деятельности приходится на конец IX в. После крушения империи Тан художник сначала поселился в горах — его горные монохромные пейзажи, исполненные в своеобразной манере, раскрывают величие природы. Затем он работал при дворе [4]. Цзин Хао оставил после себя большую школу пейзажистов, среди которых Гуань Тун считается его ближайшим учеником. Мотив огромных, величественных скал («Гора Гуанлу» и др.— см. рис. 2), стремительных потоков, превосходство природы над всем живым, мажорный тон — все это показательно для художественного мировосприятия Цзин Хао.

Совсем иное восприятие природы у Чжао Ганя. Чжао Гань, пейзажист второй половины X в., служил в Цзиньлине при

---

[4] О живописном творчестве Цзин Хао см. [21, 60—63], о Цзин Хао как теоретике — в работах Е. В. Завадской [34а] и С. М. Кочетовой [51].

Цзин Хао как теоретик искусства создал трактат «Хуа шаньшуй фу» («Гимн пейзажной живописи») и «Бифа цзи» («Заметки о приемах [письма] кистью»).

дворе Ли Юя, имел чин дайчжао. Известен большим панорамным свитком «Жизнь на реке Цзян», или «Ранний снег на реке» (Пекин, Гугун), который является полной противоположностью всегда внутренне страстным, драматически напряженным пейзажам Цзин Хао. Скупо, как бы не спеша художник рассказывает о буднях реки, которая кормит немалое количество людей. Рыбаки, крестьяне, торговцы, отдыхающие чиновники проходят перед зрителем в этом нехитром повествовании. Тишиной и умиротворением дышит пейзаж: неподвижные заросли бамбука, камыша, деревьев, тяжелые воды реки, чуть подернутой рябью, еле-еле намечающиеся на горизонте, окутанные дымкой горы на другом берегу реки. Сам воздух точно застыл в этот осенний холодный день. Только фигурки живущих своими заботами людей вносят движение в тихо дремлющую, как бы засыпающую природу. Любовно-тщательная передача «каждой травинки», всей реки выражает поэтическое мироощущение художника.

Чрезвычайно своеобразно решено пространство. Художник изобразил все окружающее его, все сценки на реке так, словно сам он находится в этом пейзаже повсюду одновременно. Нет предметов, удаленных от него или приближенных. Не всегда можно распознать, какой план главный.

Эстетическая ценность произведения Чжао Ганя — поэта воды, тростниковых зарослей, лодочников и рыбаков — заключается в удивительной цельности композиции свитка, в великолепно переданном чувстве единства человека и природы. Секрет столь гармонического восприятия мира пейзажистом легко раскрыть, если вникнуть хотя бы немного в психологию творческого процесса мастера.

Доступнее всего это сделать, анализируя композицию его пейзажа. Нанося кистью изображения той или иной части пейзажа, Чжао Гань в данный момент творчества целиком был поглощен только этой частью, как бы забыв о существовании «фона» изображаемой подробности ландшафта. Этот же уровень сосредоточенности сопровождает творческий процесс при изображении очередных подробностей. Отсюда то решение пространства, при котором все изображенное кажется находящимся на одинаковом отдалении от зрителя и вместе с тем не теряет присущей китайским пейзажистам этого времени глубины и воздушной перспективы.

К середине и концу X в. относится деятельность живописцев семьи Хуан, во главе которой стоял Хуан Цюань — непревзойденный мастер, автор широкоизвестных работ на темы из жизни птиц, камней, бамбука, цветов.

Хуан Цюань родился в Чэнду в Сычуани в начале X в. (в 900 г.), работал до 965 г., умер в 981 г. Хуан Цюань, или, как он себя называл, Чунь-лань («Орхидея»), был учеником танского мастера Дао Гуан-яня, последователем Бянь Луаня. Занимал высокий чиновничий пост в департаменте живописи при последнем правителе Позднего Шу, работал по его заказам, во многом следуя канонам и традициям, утвержденным в период танской династии, когда жанр цветов и птиц уже зародился и развивался как выражение в художественной форме утонченных философских и эстетических концепций.

Большинство ранних отчетов, посвященных живописи, ограничивается лишь замечанием, что Хуан Цюань был великим мастером и новатором в жанре живописи цветов и птиц. Древние китайские обзоры полны риторики, а описаний и анализов работ Хуан Цюаня нет. Он был любимым художником не только у своих соотечественников, но и за пределами Китая, и многие послы посещали императорский дворец, чтобы полюбоваться «Журавлями» или «Фазанами» Хуан Цюаня, так реалистично написанными, что, по преданию, соколы гостей принимали их за живых птиц.

Одна из самых знаменитых работ Хуан Цюаня — стенная роспись зала «Дворца шести журавлей» [5], созданная художником в 944 г. Журавли изображены в различных состояниях, что и определило название каждой росписи: «Крик до небес», «Бьющий тревогу», «Клюющий лишай», «Танцующий в вихре», «Чистящий перышки», «Смотрящий под ноги». Стремление к предельной простоте изобразительных средств характерно для этих росписей. Именно сдержанность, кажущаяся простота и лаконичность создают впечатление монументальности изображений. Мы можем судить о них лишь по копиям Чжао Цзи, дошедшим до нашего времени. «Шесть журавлей» Хуан Цюаня — это самостоятельные, четкие, компактные композиции с изображением на гладком фоне фигуры лишь одной птицы.

В тонко сгармонированных переходах черной туши от глухих темных до серо-жемчужных тонов с большой виртуозностью передал художник фигуры птиц, фактуру перьев журавлей. Бесконтурная живопись с доминирующим одним цветом оживлялась благодаря внесению красок других цветов, и птицы получались как живые. Дворец сычуаньского императора получил название «Дворца шести журавлей», а сам император был так покорен живописью Хуан Цюаня, что приказал члену Ге-

---

[5] В китайской символике журавль означает немеркнущее сияние и молодость, хорошее предзнаменование.

неральной академии, преподавателю Оуян Цзюю создать научное исследование о декоративно-монументальном искусстве, основываясь на работе Хуан Цюаня. В сочинении Оуян Цзюя[6] художник получил наивысшую похвалу: творчество Хуан Цюаня он считал блестящим синтезом схожести формы предмета и духовной насыщенности содержания.

Свиток «Птицы на берегу, обсаженном ивами» (мы можем судить о нем лишь по среднего качества копии XI в.; к тому же свиток неоднократно перемонтировался и реставрировался) — это в отличие от «Журавлей» изысканная декоративная композиция, отвечающая вкусам императорского двора.

На свитке, построенном как панорама, художник изобразил куст, цветы, птиц, «посадив» изображения на плоскость, не создав глубины пространства, не использовав принципов построения воздушной перспективы многими планами. Композиционно элементы живописной панорамы не объединены, не организованы, положение птиц статично, позы их застывшие.

Несравнимо живее этюды Хуан Цюаня — наброски птиц и насекомых. В Пекине (в Гугуне) хранится лист «Этюды птиц и насекомых» (рис. 6), на котором с большим мастерством художник изобразил движущихся черепах, кузнечиков, всевозможных жуков и разных птиц, то сидящих, то летящих, то клюющих корм.

Поскольку он был придворным художником-профессионалом, его считали основателем «красочного» стиля, т. е. рисунок, законы композиции играли для него менее значительную роль, чем удачное колористическое решение. Хуан Цюань работал не только в цвете, он был мастером-виртуозом монохромной живописи (тема изображения — бамбук). Таким образом, в одном жанре Хуан Цюань — тонкий, изысканный колорист, в другом — воплощение мыслителя, художник, который мог придать форму самой высокой идее и в форме предмета выразить философский смысл бытия. Он «мог обнаружить в черном и белом тайны, которые навсегда должны оставаться недоступными простым и вульгарным ремесленникам» [264, 13].

Хуан Цюань также основатель метода бесконтурной («бескостной») живописи, т. е. такой, которой не предшествует рисунок. Он пользовался тончайшими нюансами краски, мягко моделировал форму, активно вводил фон в композицию. Творчество этого мастера послужило основой для окончательного утверждения живописи цветов и птиц, ставшей впоследствии

[6] Сочинение Оуян Цзюя вошло составной частью в труд Хуан Сю-фу «И-чжоу минхуа цзи» («Записки о прославленных художниках [мастера] И-чжоу») (1006 г.).

пышным, декоративным живописным жанром. Живопись Хуан Цюаня пережила автора и в XI—XIII вв. была эталоном метода и стиля, принятым в Академии живописи и получившим название «се шэн» («реалистически писать живую природу», следовать природной естественности вещи).

* * *

Подводя итог, можно сказать, что департаментам живописи, возникшим в X в. в ряде царств, в силу конкретно-исторических условий эпохи не суждено было развиться, обрести законченные организационно-структурные формы и сложившуюся общность теоретико-эстетических принципов. Строго говоря, начатое Ли Юем и другими дело ограничилось лишь попыткой — правда, весьма примечательной — создания таких объединений, которые консолидировали бы лучших живописцев той поры. Это было семя, давшее буйные ростки в последующие десятилетия.

С падением Южной Тан, Позднего Шу и других государств, последовавшим за подчинением их сунской династией, центр консолидации художественных сил перемещается на север, в г. Бяньлян (совр. Кайфын) — столицу Сунской империи. В конце X в. в Бяньляне создается учреждение, непосредственно унаследовавшее многое от департаментов живописи периода «Пяти династий и десяти царств» и принявшее в процессе своего длительного существования неизмеримо более полный и совершенный облик.

АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XI— ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XII в.

Отрезок времени, приходящийся на период с 960 по 1127 г., в истории Китая можно с полным правом считать дальнейшим расцветом китайского искусства. Расцвету всех муз благоприятствовало создание единого государства, вошедшего в историю под названием Империя Сун — по имени возглавлявшей его династии.

Первые мероприятия сунских властителей в управлении страной были направлены на укрепление централизации. Ликвидация феодальной раздробленности, прекращение междоусобных войн открыли путь к широкому хозяйственному и культурному обмену между отдельными частями Китая.

Одним из важнейших звеньев эволюции изобразительного искусства и одним из ярких ее проявлений во времена сунской династии явились воссоздание живописного департамента при Генеральной академии и вслед за этим выделение Академии живописи из Генеральной академии, причем история ее неразрывно связана с политической и экономической жизнью государства.

Деятельность Академии живописи в X—XIII вв., так же как и история Китая, делится на два периода: первый — с 960 по 1127 г., т. е. время жизнедеятельности единого государства; второй — с 1127 по 1129 г., когда северная территория страны была захвачена иноземцами (чжурчжэнями) и под владычеством сунской династии, получившей название южносунской, оставался только юг.

В течение этого полуторастолетнего периода в истории Академии живописи утверждаются общие принципы живописи, характерные для всей эпохи. К ним прежде всего относится глубокое изучение окружающего мира, природы, стремление не только зафиксировать отдельные ее мотивы, но и передать философское восприятие и понимание мира человеком. В период, когда страна переживала заметный подъем экономики и культуры, мир изображался могучим и огромным, полным сурового величия и гармонии.

В департамент живописи было привлечено много художни-

ков — несравнимо больше, чем указано в записках X—XIII вв. или в историко-искусствоведческих трудах последующих столетий. Это объясняется тем, что внимание критиков и историков фиксировалось лишь на тех живописцах, произведения которых были одобрены современниками, включались в императорские и частные коллекции и выдерживали не только критику различных школ и направлений, но и испытание временем.

Первым сунским императором был Чжао Куан-инь (960—976 гг.). С самого начала правления он занимался вопросами просвещения, культуры и искусства. Чжао Куан-инь, основываясь на опыте организации и построения официального учреждения, которое руководило работой художников (определяло тематику, оценивало художественное качество и пр.), при своем дворе возродил департамент живописи наподобие существовавшего при Генеральной академии с той лишь разницей, что это уже был департамент со строго оговоренной специализацией — занятие живописью. В департаменте мастера живописи не только служили своим творчеством воле императора и его приближенных, но и обучали своему мастерству молодых художников.

В департаменте живописи была установлена система чинов, заимствованная из табели о рангах времени Тан и «Пяти династий». Высшим чином считался *гунфын*. Затем следовали: *дайчжао*, *чжихоу*, *исюэ*, *хуасюэчжэн*, *сюэшэн* [1]. Лица, имевшие эти чины, могли подниматься по служебной лестнице, обязаны были подчиняться единым дисциплинарным законам, утвержденным для всех лиц государственного аппарата, в частности несли регулярную службу во дворце. Художники этих рангов получали жалованье и награды по той же шкале, что и чиновники на другой правительственной службе.

Управление живописцами осуществлялось гунфынами. Количество дайчжао, чжихоу и исюэ сначала не было установлено. В целом департамент живописи был под контролем императора, который осуществлял руководство путем издания указов для гунфынов. Следует заметить, что уже в годы правления Чжао Хэна (997—1022 гг.) была предпринята попытка строго ограничить число дайчжао: если в 983 г., когда правил Чжао Гуан и (976—997), еще не было установлено число дайчжао, то в 998 г. Чжао Хэном было назначено 3 дайчжао, 4 чжихоу, 6 исюэ, 40 сюэшэн. Но эти цифры часто менялись. Напри-

[1] Хуасюэчжэн — глава преподавания живописи; сюэшэн — учащийся.

мер, императорский указ от 1060 г. гласит о сокращении числа художников, служащих в государственном департаменте живописи ниже ранга дайчжао. Этим же указом не разрешалось впредь чрезмерно увеличивать чиновничий штат.

Сфера приложения сил художников была обширна, а круг деятельности не был узко ограничен. Одни занимались станковой живописью, другие — монументальными росписями интерьеров дворцов и храмов, но подчас в творчестве одного человека можно видеть и росписи и свитки.

Члены департамента живописи выполняли заказы императорского двора, его подчиненных и частных лиц не только в столице, но и за ее пределами, причем в этом случае, работая вдали от двора, художники были относительно независимы в творчестве. Для выполнения сложных заказов за пределами столицы или завершения любого заказа, требовавшего тщательной отделки или придания портретного сходства, из работающих в столице художников отбирались самые сильные.

Затем художники возвращались в департамент и должны были представить «всеподданнейший» доклад-отчет чиновнику дворцового министерства. Так, например, 4-го числа третьего месяца 1054 г. в департаменте живописи Генеральной академии был издан указ о том, чтобы командировать живописцев для работы над портретами умерших крупных чиновников в день годовщины их смерти. Даже были установлены и окончательные сроки работ. Особо отличившихся предполагалось поощрять.

27 числа одиннадцатого месяца 1054 г. был издан указ департамента живописи, гласивший, что этот департамент, в котором находилось 3 дайчжао, 6 исюэ, 40 сюэшэн, обязан был под контролем дворцового чиновника отобрать соответствующее количество дайчжао и сюэшэн и других (от пяти до девяти человек и более) и направить их для проведения работ с последующим возвращением в департамент. Впредь члены данного департамента имели возможность выезжать в разные места в количестве одного-двух человек для выполнения работ.

Так как художники, служившие в чине дайчжао, были выше своих коллег (например, сюэшэн), то при поступлении заказа более сложные и ответственные работы поручались дайчжао. Они, например, создавали те свитки, которые предназначались для вознаграждений или в дар какому-либо лицу.

Помимо чина дайчжао, чжихоу, исюэ художники-живописцы департамента получали в государственной канцелярии обязательную должность чиновника другого департамента. Но бережное отношение к таланту и стремление максимально использовать

его приводили к тому, что художники, имеющие придворные должности, императорским указом от 974 г. получили право не служить в других департаментах государственного управленческо-административного аппарата; их не должны были назначать и на должности правительственных чиновников.

Указом императора от 996 г. было оговорено, что «необходимо приблизить всех занимающихся искусством ко двору, относиться к ним с милостью и благодеяниями, но не давать им званий дворцовых чиновников, повышая в ранге» [116, 164]. Та же самая мысль была подтверждена в 1017 г. и позже. Всегда указывалось, что «эти служащие при дворе не должны повышаться по службе как дворцовые чиновники» [116, 164]. Правда, здесь, по-видимому, играло роль и убеждение, что художники не должны привлекаться к участию в государственной деятельности, потому что решение политических вопросов им «не по плечу», потому что они — «люди не первого сорта». Но так или иначе, а двор всегда заботился о художниках. Так, например, когда в Бяньлян стали съезжаться многие первоклассные мастера из бывших мелких государств, то их приглашали на работу при дворе и назначали на должности при департаменте живописи. В 960 г. Ван Нин был в чине дайчжао, Чжао Гуан-фу — сюэшэн. Известные художники Ван Ай и Ван Жэнь-оу из царства Цзинь были при объединении Китая взяты в плен, но Чжао Куан-инь освободил их и сразу же привлек к работе при департаменте живописи в качестве чжихоу, а затем дайчжао. Ли Чжао-цин (из Позднего Шу) и Чжао Юань-чан стали вновь дайчжао, членами живописного департамента. В 965 г. Гао Вэнь-цзинь, приехавший в столицу из Позднего Шу, за работу «Домик в горах» получил чин чжихоу, а Сяхоу Янь-ю, занимавший пост дайчжао в Генеральной академии Позднего Шу, — чин исюэ при департаменте живописи. В 975 г. Дун Юй, старый художник, работавший еще при императорском дворе Южной Тан в чине дайчжао, получил в департаменте живописи Генеральной академии чин исюэ, а Ли Чжао-нин, в прошлом, при правлении династии Южная Тан, дайчжао Генеральной академии, получил в сунской столице чин чжихоу. В «Записках...» Го Жо-сюя [91] встречается заметка о том, что Гао И, вернувшись (после долгих перипетий) в столицу, чтобы обеспечить себя, занимался продажей лекарств, но вскоре был зачислен в состав департамента живописи в чине дайчжао и даже привлек к департаменту Янь Вэнь-гуя, получившего там за свиток «Вода и горы» чин чжихоу, а за высокохудожественное исполнение портретов императора — чин дайчжао.

В 965 г. уже специальному лицу, Чжао Юань-чану, было поручено находить отличных художников, отбирать лучших мастеров из мастерских, в которых производились изделия декоративно-прикладного характера из золота, серебра и драгоценных камней [2], и приглашать их, давая им чин исюэ, в департамент живописи, с тем чтобы увеличить количество профессионалов-живописцев. Кроме того, в составе императорского департамента домашнего хозяйства был чиновник, на которого возлагалась обязанность приглашать в департамент живописи художников на чин дайчжао, чтобы они определенное время находились при императоре.

Мастера высокого класса, о которых мы только что говорили, и неизвестные нам члены департамента живописи работали над различными темами во всевозможных живописных жанрах, объединяясь в департаменте живописи в специализированные группы.

В предисловии к «Сюаньхэ хуапу» («Каталог живописи коллекции [периода] Сюаньхэ») [122] дается четкая классификация тем в изобразительном искусстве и выделяются следующие жанры живописи: буддийского и даосского искусства (т. е. религиозная живопись); людей и предметов; дворцов и павильонов; разных народностей; драконов и рыб; пейзажей; животных; цветов и птиц; бамбука; растений и трав.

С первого же десятилетия образования империи Сун художники получают заказы на создание портретов. Во втором месяце 960 г. Чжао Куан-инь издал указ, предписывающий живописцам приступить к работе в храмах и кумирнях (для чего был выдан шелк) над галереей живописных изображений святых, мудрецов и конфуцианцев, а ваятелям создать их скульптур-

[2] Параллельно с департаментом живописи существовало специально созданное художественное учреждение, выполняющее функции своеобразных мастерских по изготовлению украшений, т. е. занимающееся декоративно-прикладным искусством. Эти мастерские подчинялись министерству общественных работ, имели, вероятно, такую же, как и в департаменте живописи, организационную структуру и иерархическую лестницу рангов. В «Сунши» («Истории династии Сун»), в разделе о чиновниках, и в «Черновом своде важнейших материалов династии Сун» об этих мастерских говорится, что они занимались изготовлением изделий из золота, серебра, кости, яшмы и других драгоценных материалов, чтобы «снабжать императорские кладовые», т. е. занимались всем — от безделушек, одежды до декоративного убранства дворцов, и даже изготовляли цветные картины с использованием в работе золотой и серебряной фольги, драгоценных металлов и т. п.

Декоративно-прикладными мастерскими с 978 г. руководил один человек, но контроль от министерства, учрежденный в 1070 г., осуществляли три правительственных чиновника. Затем для управления этими мастерскими учредили специальную государственную инспекцию, но в 1115 г. ее упразднили, оставив лишь инспекторов.

ные изображения. В следующем, 961 г. художники Чжан Чжао, Доу И и Гао Си получают императорское приказание создать портреты некоторых вельмож, прославленных полководцев и других заслуженных деятелей. Эти произведения были помещены в храм.

Ван Ай был повышен в чине — с чжихоу до дайчжао — за портреты, выполненные им в Цзиннани, а также за портрет Лян-цзу, наследника императора Чжао Куан-иня. Лю Дао-чунь, критик и историк искусства, анализируя портреты, созданные Ван Аем, утверждал, что художник не только был мастером в изображении человека, но и «вдыхал душу» в них, т. е. создавал эмоционально насыщенные, психологичные портреты.

В жанре портрета в конце X в. работал Шэн Юань-ай. В 990 г. он создал два портрета Чжао Гуан-и, которые были отданы для хранения в Мигэ, а затем один из них помещен во дворец Жунлундянь, в 966 г. художник написал еще один портрет Чжао Гуан-и для того же дворца. За создание портретов Юань-ай был повышен в чине.

Значительной фигурой в области портретной живописи в этот период был и Му Гу, создавший галерею портретов императоров. Кроме того, в 988 г. Му Гу вместе с послом прибыл в Дайковьет (совр. Вьетнам), чтобы написать портреты правящего государя Ле Хоана и его министров. Этот факт свидетельствует о том, что творчество художников департамента живописи было известно за пределами страны и в X в. художники выезжали в соседние страны, чтобы по просьбе правящих там князей и государей писать их портреты.

Му Гу работал в Дайковьет при дворе два года. Находясь на службе в качестве помощника посланника, он не имел возможности и права работать над портретами министров — подданных правителя Дайковьет. Не выдержав такого ограничения, художник вернулся на родину, в столицу, где продолжал заниматься любимым творчеством. За качество исполнения галереи императорских портретов в фас Му Гу был приглашен к императорскому двору (в 990—994 гг.) и получил чин чжихоу. В период между 998—1007 гг. Му Гу получил приказ написать портрет Чжао Гуан-и. После исполнения заказа художнику был пожалован чин дайчжао.

Наряду с портретом существовал и бытовой жанр.

В задачи его входило возвеличивание власти императора. Ши Кэ (ранее живописец Позднего Шу) по замыслу императорского двора в эти годы расписывал стены храма Сянго. Успешная работа привлекла внимание императора, получила его одобрение, и Ши Кэ был приглашен для работы при де-

партаменте живописи, но отказался от предлагаемой должности и вернулся в родные края.

В бытовом жанре работал и Ван Ай, который в живописном методе беспрекословно следовал принципам, принятым в департаменте живописи: копировать, копировать и копировать старых мастеров, писать в технике старых мастеров. Этим он и выделялся среди других художников. Гао И также написал жанровую композицию «Нападение на Ли Гуя».

Гораздо меньше по сравнению с танским периодом создавалось произведений на буддийские темы. В X в. в буддийской живописи как бы продолжались традиции эпохи Тан — она существовала еще за счет бурного развития в предыдущие века. В упадок этот жанр приходит лишь в XII—XIII вв. Мастерами религиозного жанра были члены департамента живописи, следовавшие традиционным приемам изображения Будды (в стиле У Дао-цзы): Ван Ай, Гао И, Чжао Гуан-фу (в правление Чжао Куан-иня), Гао Вэнь-цзинь, Ван Дао-жэнь, Ли Юань-цзи (в правление Чжао Сюя, 1048—1085). Они расписывали интерьеры храмов по заказу. В дошедших до нас записях современников об этих художниках говорится, что их росписи были выдающимися произведениями. Изображение бодхисаттвы Гуаньинь, созданное Ван Аем на западной стене храма Диньлихоань, росписи западной стены храма Цзиньдэ и западной стены храма Кайбао, по свидетельствам современников, выполнены в канонизированной манере У Дао-цзы и отличаются высоким мастерством, но уступают по силе эмоционального выражения произведениям Фань Куаня.

Гао И создал «Гору чертовых духов», знаменит же стал благодаря росписям стен буддийских храмов Сянго и Сыся, где мастерски изобразил Большого Будду. Лю Дао-чунь, анализируя работу Гао И, писал, что мастер, работая в технике «кругового движения кистью» (*бянь тун шоу*), «был легок в цвете и тяжел в туши».

Над росписями храма Кайюань работал Чжао Гуан-фу, в храмах Тяньван и Сянго — Гао Вэнь-цзинь, за что и был повышен в чине — вместо чжихоу получил дайчжао. Ван Дао-жэнь, чжихоу департамента, также расписывал интерьеры храма Сянго — на одной из его стен изобразил Будду. Талантливым живописцем в религиозном жанре был Ли Юань-цзы, работавший в канонизированной манере У Дао-цзы.

Сведения о пейзажном жанре немногочисленны. Янь Вэнь-гуй создал свиток, на котором был изображен ночной город. В хрониках дана высокая оценка Янь Вэнь-гуя как пейзажиста.

В 70-е годы был пожалован чин дайчжао при департаменте живописи пейзажисту Цай Жуню. Известно, что им была создана композиция с лодкой и повозкой, а также был получен заказ императора на создание свитка «Император Цу-сян на прогулке по реке».

В жанре цветов и птиц в конце X в. происходит специализация на сугубо узких сюжетах: одни имели пристрастие к изображению цветов лотоса, другие писали стволы и листья бамбука, третьи — ветви цветущей сливы, четвертые — хризантемы и т. п. В произведениях мастеров этого жанра нашло воплощение детальное изучение многообразных форм живого мира. Но это не копии увиденных цветков или птиц, а создание живой, образной композиции, наполненной определенным философским смыслом.

В жанре цветов и птиц работал Хуан Цзюй-цай (932—993 гг.), сын Хуан Цюаня. Он с большим мастерством изображал на свитках цветы, травы, птиц, животных. Из биографии Хуан Цзюй-цая известно, что в 993 г. он выехал на службу в область Чэнду. Ему в то время исполнился 61 год. По дороге к месту назначения во время остановки в Синьтаньюане, в храме Шэнсинши, художник создал свиток, на котором был изображен дракон на фоне горы Тай, у реки, и два пейзажа.

Воздействие художественной среды департамента живописи, непосредственное влияние живописного метода отца в значительной мере определили творческий облик Хуан Цзюй-цая. По тем немногим записям, которые освещают работу этого художника, можно получить о нем представление как о мастере, который «своим духовным богатством, глубиной мысли обязан отцу... Нельзя решить, выше или ниже своего отца он был по уровню, но он не оставил изобразительный метод Хуан Цюаня» [112, 40].

Привлеченный на службу в департамент живописи, Хуан Цзюй-цай переехал вместе с Ли Юем в столицу, где получил в Генеральной академии, как и в период Позднего Шу, чин дайчжао, и в качестве признания его заслуг и достоинств ему был преподнесен также фиолетовый халат и пояс с золотой рыбкой [116, 177]. Хуан Цзюй-цай был назначен экспертом по определению авторства и времени создания свитков, находящихся в императорской коллекции, и по определению ценности старинных китайских и иностранных живописных работ. Его же творчество как по стилю, технике, композиции, так и по теме считалось в департаменте живописи образцом для начинающих художников.

Последователем Хуан Цюаня в жанре цветов и птиц был

Тао И — ведущий мастер этого жанра в департаменте в конце X в. Вначале Тао И работал в мастерских декоративно-прикладного искусства. Он был хорошим мастером, отличным художником и даже экспериментатором. И тем не менее Тао И был очень критичен к себе. Рассказывают о таком случае: когда император Чжао Гуан-и поручил Тао И написать свиток в жанре цветов и птиц, мастер не смог сразу же принять предложение, а поступил в департамент живописи учеником. После окончания курса теории и практики академической живописи Тао И получил чин чжихоу, а затем и дайчжао.

В жанре цветов и птиц работал и Хуан Вэй-лян — племянник Хуан Цзюй-цая (сын его младшего брата), внук Хуан Цюаня. Это был не только преданный теме отцов и дедов художник, но и последователь и пропагандист техники, творческого метода Хуан Цюаня.

Гао Хуай-цзе, сын Гао Вэнь-цзиня, дайчжао, был живописцем-монументалистом, расписывал интерьеры храмов и дворцов на религиозные темы. Кроме того, обладая живописным даром, он создавал свитки с изображением домов и деревьев в технике отца.

Многие живописцы по указанию императорского двора были заняты росписями стен. Например, в восьмом месяце 996 г. два художника, члены департамента живописи, работали над росписью интерьеров аудиторий лицея. Основной темой изображения была древняя церемония жертвоприношения — саньли. Работа была закончена лишь в середине следующего года. В том же, 996 г. во дворце Цаоюньдянь приближенными императора Пэй Юем и Ши Цэн-чином были собраны живописцы для работы над пейзажем «южного города». Руководил этой группой Сун Бао.

Как самостоятельный вид живописи существовала живопись на веерах. В 988 г. Янь Вэнь-гуй создал роспись на веере и показал императору — она ему очень понравилась.

Процветала в это время и одна из древних форм утилитарной живописи — живопись на ширмах. К сожалению, до наших дней дошло немного самих памятников, рисунков и записей. Есть запись, что в XI в. в новом императорском дворце Юйцин за троном императора стояла ширма с живописью на шелке. Работал над ширмой Тао И. В 1017 г. живописную композицию на ширме (она стояла в храме Хуйлингуань, а через некоторое время была перенесена во дворец) создал Сунь Синь. В 1064 г. в храме Сяояньбедянь и в административном учреждении над созданием живописных решений для ширм работал вызванный по приглашению императора И Юань-цзин.

Развитие всех перечисленных выше жанров живописи сразу же после установления власти Сун стало возможным благодаря зрелости искусств в эпохи Тан и Удай за счет существования департаментов живописи в VII — начале X в. и вследствие того, что был накоплен опыт обучения тайнам живописного мастерства. К тому же обучение мастерству производилось на высокохудожественных образцах искусства из императорской коллекции.

С первых лет существования Сунской империи наряду с поощрениями художников издается ряд указов по охране памятников — произведений великих мастеров: каллиграфов и живописцев ранних эпох. При императорском дворе была создана богатая коллекция древних каллиграфических надписей и живописных свитков. Эта коллекция послужила основой для собирания в дальнейшем не только шедевров каллиграфии и живописи, но и древних изделий из бронзы, камня, представляющих художественную ценность, и памятников материальной культуры, находимых при археологических раскопках. Основанием этой коллекции послужили 50 старинных свитков, принесенных в дар первому сунскому императору в Цзиннани (департаментом школы чиновников). В те же годы Ли Юй преподнес императору свиток кисти Чжоу Вэнь-цзюя, который был отдан на хранение в государственную библиотеку. В 975 г. коллекция пополнилась еще 16 свитками, на которых были изображены святые буддийского пантеона. Эти изображения были созданы Ван Ци-ханем, куплены частным лицом в Южном Китае и преподнесены императору.

В промежуток между 976—984 гг. (в источниках дается не какой-то один определенный год, а эра — часть годов царствования императора) был издан указ всем княжествам Поднебесной о собирании произведений каллиграфии и живописи. Ответственность за сбор и коллекционирование шедевров была возложена на Мо Цзы-биня — ученого и чиновника, члена департамента тайной письменности, в который стекались тысячи свитков и альбомов. Мо Цзы-биню подчинялись чиновники-эксперты, отбирающие старинные знаменитые свитки для императорской коллекции и оценивающие их, а также обязанные находить шедевры, разбросанные по всей стране.

В 977 г. был издан указ местным властям собирать по всей стране книги мудрецов, произведения и автографы Цань Чжэ, а народные рисунки вменялось в обязанность собирать Гао Вэнь-цзиню и Хуан Цзюй-цаю. В 983 г. при строительстве дворца Дамин (в южном районе столицы) для коллекции свитков (коих к этому времени насчитывалось 1100) было выделе-

но 10 залов, роспись стен которых была посвящена религиозной тематике (изображениям святых).

В 988 г. Ли Чжи, заместитель высокопоставленного чиновника, ведавшего вопросами культуры, занимался проверкой книг и картин, относящихся к трем различным учреждениям, и для дворцовой коллекции (в Мигэ) отобрал 10 000 книг и несколько тысяч свитков и автографов старых мастеров. Новым приказом в 990—994 гг. специально учреждался департамент, который заведовал хранением коллекции. Вместе с тем одновременно основывались еще три департамента, которые ведали сокровищами литературы, императорскими картинами, дарами Небу. Стремление же императорского двора к роскоши (и украшению интерьеров произведениями искусств) родило еще один приказ — о передаче непосредственно в залы императорского дворца произведений живописи и каллиграфии, ранее находившихся в хранилище (вариант этого приказа: вменялось в обязанность хранилищу, или фонду живописных ценностей, ежегодно один раз, проветривая и высушивая свитки, экспонировать их в самом императорском дворце). В 1023 г. императору Чжао Шоу-и (1022—1063) были преподнесены эстампажи и пейзажные свитки танского времени (якобы созданные Сюань-цзуном). Этот дар пополнил уже немалую императорскую коллекцию и был помещен во дворец Цинхуйдянь. В 1034 г. для императорской коллекции были куплены у частного лица за 200 лян серебром свитки Гао Вэнь-цзиня, на которых изображена вдовствующая императрица.

Картины и произведения каллиграфии по указанию императора обсуждались придворными министрами, учеными и художниками. Сам император Чжао Гуан-и был хорошим каллиграфом, высоко ценил мастеров этого вида графики, а потому, уделяя большое внимание искусству каллиграфии, издал закон в поощрение этого искусства, учредил должность главного каллиграфа и первым на эту должность назначил Ван Чжу. Ему было поручено осуществлять контроль над всей коллекцией и отбирать для коллекции старинные каллиграфические свитки, что и исполнял Ван Чжу: вскоре было приобретено 10 альбомов гравюр (ксилографии, выполненной более чем десятью различными способами).

Но произведения искусства не только коллекционировали — их и реставрировали. Так, например, в 1032 г. императорская кладовая картин должна была реставрировать свиток на тонком шелке Хуан Цюаня «Птицы у пруда, обсаженного ивами».

Характерной чертой в жизни императорского двора было широкое ознакомление не только с современными произведе-

ниями искусства, но и с принадлежащими различным эпохам и выполненными в разных стилях и направлениях. Повышенные требования к создаваемым вновь или коллекционируемым древним работам свидетельствуют о высокой эстетической, этической и художественной мысли Китая того времени, о тонком мастерстве художников, умение которых еще больше оттачивалось и совершенствовалось благодаря требованиям двора и своеобразным экзаменационным (конкурсным) комиссиям по оценке работы. Это подтверждают некоторые записи.

В двенадцатом месяце 1001 г. «император вызвал министров во дворец Лунтугэ, осмотрели иероглифы (каллиграфические работы.— *Т. П.*) в стиле цаосин, чжуань и бафа императора Тай-цзуна, древние и современные картины». «В десятом месяце 1003 г. ... император с министрами во дворце Лунтугэ осмотрели картины, затем поехали в Чжуннаньшань. Вместе с императором были и художники. Прибыв на место, художники в присутствии императора рисовали картины... В четвертом месяце (1005 г. — *Т. П.*) император осмотрел дворец Лунтугэ. Там рассмотрел каллиграфию Тай-цзуна и другие свитки и книги. Всего 701 свиток и том... В пятом месяце (1009 г. — *Т. П.*) вызвал министров во дворец Лунтугэ осмотреть картину „Душистые цветы“... В девятом месяце весь дом императора осмотрел книги во дворце Лунтугэ и картину „Пейзаж“. В первом месяце (1010 г. — *Т. П.*) вызвал министров осмотреть иероглифы Тай-цзуна и картины во дворце Лунтугэ... В одиннадцатом месяце (1010 г. — *Т. П.*) вызвал министров во дворец Лунтугэ посмотреть работу живописцев над картиной „Церемонии выхода императора“... В двенадцатом месяце (1012 г. — *Т. П.*) вызвал весь дом императора и ближайших чиновников во дворец Лунтугэ осмотреть четыре картины „Счастливое предзнаменование“... Во втором месяце (1013 г. — *Т. П.*) отдал приказ осмотреть во дворце Цзыфудянь картину о происхождении предков; все сопровождающие стояли рядом... Созвал всех министров и чиновников для осмотра альбомов (в 1041 г.— *Т. П.*), посвященных отражению прекрасных и дурных качеств императоров предшествующих эпох; той же теме были посвящены и настенные росписи, созданные во дворце Сюйчунчжэн, качество которых подвергалось осмотру высокопоставленной комиссией, состоящей из чинов высших рангов департамента... В одиннадцатом месяце (1049 г. — *Т. П.*) во дворец Сюйчунчжэн вызвали близких чиновников и родных императора осмотреть картины „Изображение чиновников императорского правительства“» [157, ...]. В 1087 г. Чжао Юн (1085—1100) вместе с приближенными императорского двора знакомился с рабо-

той Вэнь Янь-бо, который по собственной инициативе сделал в альбоме и на четырех свитках копии росписей Ван Чжу.

Об усовершенствовании департамента живописи, увеличении количества художников в период правления Чжао Хэна (997—1022 гг.) нам известно немного. С уверенностью можно говорить лишь о том, что в начале XI в. количество членов департамента живописи увеличилось, объем императорских заказов стал больше, чаще за выполнение работ живописцы получали повышение в чинах. Была проведена реформа в области разделения департаментов при Генеральной академии по специальностям. Департамент, когда-то ведавший и каллиграфией и живописью, был разделен на два.

В эти годы в департаменте живописи в различных жанрах работают наряду со старыми мастерами и новые художники. Последние привлекаются ко двору, и их назначают на должности, которыми располагал департамент.

В источниках этого времени правила приемных экзаменов для художников, поступающих в департамент живописи, почти не освещены.

В «Черновом своде важнейших материалов династии Сун» есть заметка об экзаменах в департаменте живописи, проходивших в 1068—1077 гг.: «В то время сюэшэн в департаменте живописи насчитывалось 40, число дайчжао и чжихоу не было раз и навсегда установленным; нужное количество чжихоу пополнялось из сюэшэн; было переведено в чжихоу четыре человека; исюэ пополнялись из чжихоу, причем в этом процессе важную роль играли экзамены, дабы установить соответствующий высший или низший ранг» [157, ...]. Определенных правил, по которым проводились бы экзамены, а чиновники двигались от чина к чину, еще не существовало. Но уже более или менее четко был сформулирован принцип перевода художников от одного чина к другому — за основу брались результаты творческого труда. Например, экзаменующемуся предлагалось выразить в художественной форме заранее данную тему или же проявить свое мастерство в какой-либо определенной заданной технике — печатание по шелку и т. п. Одобрение произведения могло быть лишь в том случае, если художник умело пользовался художественными стилями прошлого и настоящего, если работа отвечала требованиям, которые предъявлялись именно тому рангу художника, на который он претендовал.

Вопросы руководства департаментом живописи, его организационной структуры, взаимоотношения рангов и в XI в. не были окончательно решены, хотя над ними, а также над формулированием теории и методической живописной практики

чиновники и художники работали на протяжении всего этого времени. В конце X в. такого рода деятельностью занимались художники Хуан Цюань, Ван Нин, Хуан Цзюй-цай, Гао И. В 20—60-х годах XI в. эти функции взял на себя император Чжао Шоу-и, сам неплохой художник. В 60—80-х годах при императоре Чжао Сюе (1067—1085 гг.) начинается движение за самостоятельное, отдельное от Генеральной академии, существование департамента живописи в адекватной Академии форме с наименованием Академия живописи (Ханьлинь тухуаюань).

В 80-е годы не только складываются структурные основы департамента живописи, но и уточняются взаимоотношения должностей, улучшается качественный состав принадлежащих департаменту художников. Принимает более конкретные и зафиксированные формы материальное положение каждого ранга.

Но неукоснительное руководство, а скорее скрупулезный контроль императора и членов его двора имели и оборотную сторону. Они тормозили расцвет творческих сил живописцев, ограничивали и сдерживали их активность, не давали возможности проявиться индивидуальности художника.

Одним из стимулирующих факторов творчества художников была оплата живописных произведений, выполнявшихся по заказу императора, двора, департамента Генеральной академии или частного лица. Есть запись о том, что в 988 г. члены Генеральной академии Чэн Чжи, Сун Бо, Пэй Юй, Гао Юань-цзи, Ши Цэн-цин за свитки, посвященные южному пригороду Тяньтан (месту жертвоприношений Небу), получили из государственной казны 100 шт. шелка и по 30 000 монет каждый (Гао Юань-цзи к тому же был пожалован фиолетовый халат с серебряными украшениями не как оплата, а как знак поощрения). В 1008—1016 гг. художнику Чжао Чану предлагалось императорским двором 500 лян (более 10 кг) серебра, чтобы он согласился написать картину в жанре цветов и птиц. Ван Дуань в 1013 г. получил от императора в качестве поощрения и оплаты книги и свитки из коллекции императора, находящейся во дворце Лунтугэ.

Кто же работал в XI в. в департаменте живописи и над чем?

Как и в X в., художники работают в трех видах живописного искусства: декоративно-монументальной живописи, станковой и в области садово-паркового искусства.

Бэй Сянь, Сунь Синь, Жэнь Цун-и, Пэй Вэнь-синь, Гао Кэмин, Го Си, Цуй Бо, Ван Кэ-сюнь, Дун Сян, Хоу Чэнь-цин, Хэ-

сюнь, Чжун Вэнь-сю, Ли Юань-цзи имели чин дайчжао. Чжихоу были Гао Юань-хэн, Лян Чжун-синь, Цюй Дин, Чжи Сюань, Чэнь Юн-чжи, Гоу Лун-шуань, Го Шоу-чан. Лю Вэнь-тун, Ли Цзи, Сюй И были исюэ. Хоу Фэн был сюэшэн. Неизвестно, в каком чине были Фэн Цин, Бо Го-цзы, Нэн Жэнь-фу, Хэ Юань.

Самым знаменитым художником начала XI в., главным художником департамента живописи был Гао Кэ-мин.

Имя Гао Кэ-мина упоминается впервые, когда в источнике рассказывается о 1008—1016 гг. В это время художник был принят в департамент живописи, и ему даже был пожалован фиолетовый халат.

Художник был скромным, нелюдимым и молчаливым человеком, любившим тишину. Изо дня в день он бродил по полям, наблюдал и изучал леса, поля, горы, небо в разное время суток, при различных явлениях природы, а дома воспроизводил виденное по памяти. Он был певцом лесов, источников, горных речушек, хижин. Одним из ранних заказов художника, о котором есть упоминание, была роспись интерьеров дворца Хуйцин. В 1032 г. Гао Кэ-мин и другие художники получили заказ на создание 30 свитков. В 1034 г. Гао Кэ-мин был вызван императором для работы над пейзажами, посвященными четырем временам года (с которой не справился Бо Го-цзы). В 1048 г. (в восьмом месяце) Гао Кэ-мину совместно с другими художниками поручается создать цикл работ, иллюстрирующих работу Ян И (дайчжао Генеральной академии) и Ми Шу по истории и жизнедеятельности предков императора. Десять свитков-портретов под общим названием «Изображение чиновников императорского правительства» были закончены в начале 1049 г. Они включали все сто пунктов истории Ян И и Ми Шу, рассказывали о жизни императоров от Чжао Куан-иня до Чжао Хэна.

Творческому почерку Гао Кэ-мина присуща тонкость линии, его свитки отличались четкостью изображения каждого предмета, детализацией, что в известной степени делало свитки немного жесткими. Но творчество Гао Кэ-мина отвечало требованиям двора; он был и главным художником департамента, его дайчжао, отдав много сил руководству департаментом.

Близкими друзьями Гао Кэ-мина были Янь Вэнь-гуй и Чэнь Юн-чжи. Его учеником был Лян Чжун-синь, который следовал Гао Кэ-мину во всем: и в композиции, и в технике письма, и в качестве, добротности свитков.

В XI в. заметно меняется тематика настенной живописи. Религиозно-культовые сюжеты уступают место светским. В по-

строенном дворце Юйцин большая группа живописцев, приглашенных даже из других городов (из 3000 специалистов выбрали 100), в период между 1008—1016 гг. расписали стены покоев и зал 500 красавицами. Лун Чжан был приглашен специально для создания картины на стене на его излюбленные темы; жанрист Чжан Фан создал настенную живописную картину «Красавицы музицируют» (длиной более 3 м).

В 1008—1016 гг. в построенном храме Хуйлингуань художник Ли Инь по приказу императора создал на стене пейзажную композицию, посвященную пяти почитавшимся священными горам Китая.

Для украшения все новых и новых дворцов и храмов в столице, улучшения нового дворцового комплекса Цзинлингун потребовалось большое количество росписей. В 1015 г. на стенах его крытых галерей были созданы росписи художником Ван Цинь-жо, посвященные деяниям 48 святых даосского пантеона.

В 1034 г. группа художников в чине дайчжао во главе с Чэнь Юн-чжи была направлена для росписи Восточного зала храма Цысяоши. В 1044 г. (23-й день второго месяца) на всех стенах Западного зала дворца Юйцунчжэн были созданы произведения морализующего конфуцианского толка в назидание будущим поколениям. В храме Сяояньбедянь в 1064 г. интерьеры украшали портрет Чжао Шоу-и, портреты гражданских и военных сановников со времен 1022 г., портреты трех «совершенномудрых» (Юй-вана, Чжоу-гуна, Конфуция), композиция исторического жанра (провозглашение династии Сун) и бытового (о торжественной большой церемонии императорского двора), 72 портрета министров и сановников в годы правления Чжао Шоу-и. Лучшим по силе выражения и передаче индивидуальных черт считали портрет работы Чжан Луна. Ван Чжу украсил живописными композициями северную стену дворца Эрингэ.

Круг тем росписей был нов и разнообразен, но часто на стенах зданий делались и копии старых работ. Так, осенью 1008 г. Чжан Чжи-бо, разбирая в музее пейзажи Тайшань, приказал лучшим художникам нарисовать их на стенах дворца Юйцин. Живописец Ван Цинь-жо, создавший в 1009 г. 20 свитков, посвященных пейзажам Тайшань, цветам и травам, был направлен императором во дворец Юйцин расписывать стены.

В конце XI в. художники работали над росписями восстановленного после пожара храма Сянго. Цуй Бо, Ли Юаньцзи, Ван И украшали стены коридоров храма росписями, повторяющими ранее существовавшие композиции. Они созда-

вали произведения, восстанавливая старые образцы по сохранившимся копиям. Ли Юань-цзи и Ван И были приглашены в столицу. Для Цуй Бо (судя по записям) это была одна из первых работ, выполняемых им по заказу императорского двора. Она написана в манере Хуан Цюаня.

В мае 1062 г. живописцы получили заказ на создание 20 свитков культового характера, посвященных теме жертвоприношений Небу, Земле, предкам.

Жанровая живопись в XI в., как и раньше, не доминирует в светской живописи.

Если от X в. до нас дошли лишь сведения о свитке Гу Хунчжуна, посвященном ночной пирушке Хань Си-цзая, — лучшей картине того времени, то XI век дал много свитков с изображением жизненных ситуаций, но с религиозным и морализующим подтекстом конфуцианского толка.

В 1012 г. Дин Вэй и другие художники работали над большой серией (52 свитка) картин на тему «Счастливое предзнаменование». Свиток 1035 г. «Без покоя» художника Сунь Ши изображал императора в университете и был посвящен прославлению реальных, земных, повседневных деяний императора как лица, призванного управлять делами и вершить судьбами людей, которые его должны почитать.

Другая ведущая тема жанра была связана с этикетом императорского двора. Этика, правила поведения определялись и регламентировались канонами конфуцианства. Танские свитки и книги, в которых запечатлены и записаны нормы поведения императора и его подчиненных, в 20-е годы XI в. неоднократно пересматривались. Так, в 1014 г. чиновник Вэй Чжао-лян вторично предлагал создать новый свиток «Церемонии выхода императора» — на старом свитке все порядки были танского времени: «названия и должности не подходят к сегодняшней церемонии». Церемониям двора посвятил свой свиток 1071 г. Хань Вэй.

Но уже к середине XI в. можно наблюдать зарождение нового по теме, по смысловому и эстетическому наполнению бытового жанра, расцвет которого приходится уже на XII в. Речь идет о темах, резко отличающихся от тех, которые выбирались художниками ранее. Теперь на свитках изображают, как обрабатывают землю, готовят коконы шелковичного червя для пряжи, ткут шелк (последняя тема, правда, не нова: в VIII в. Чжан Сюань изобразил женщин, ткущих шелк). Такие картины в 1038 г. украшали даже дворец Яньчуньгэ.

К бытовому и историческому жанру следует отнести и иллюстрации династийной истории: в 1045 г. император приказал

изучать исторические записки, чтобы создавать картины, посвященные истории китайского государства.

Многие художники обращались и к портрету. Писали в первую очередь здравствующих, а также умерших императорских особ, членов влиятельных семей, крупных чиновников и т. п. Поэтому портреты носили либо культовый, либо физиогномический характер. Об этом свидетельствует и исследование теории портрета в период феодального средневековья, проведенное К. И. Разумовским [44; 68]. К каждому портрету предъявлялось требование в первую очередь не портретного сходства, а полного воплощения существующих эстетических, этических и философских представлений о человеке, отвечающих всем конфуцианским нормам. Не раз произведение отвергалось, если оно не соответствовало сложившимся представлениям заказчика. И художники создавали, как правило, не индивидуальный портрет человека, а произведение, наделенное ритуальными формами (связанными с культом предков, теорией физиомантии) и чертами определенной типизации (когда выявлялась какая-либо определенная черта характера с целью пропаганды морализующих конфуцианских канонов).

Многочисленные заказы императорского двора на создание культовых портретов (изображений святых даосского пантеона и т. п.) или портретов древнейших мудрецов и предков императоров, о чем мы читаем в источниках, были вызваны желанием украсить интерьеры дворцов и храмов живописными свитками, активно влияющими на умы и души, поскольку они должны были быть орудием внедрения главенствующей официальной конфуцианской догмы.

В 1001—1004 гг. Ван Дуань создал портрет Чжао Хэна. В 1005 г. в Личжоу, в храме Цзяньлунши, было решено поместить портрет Чжао Гуан-и, для создания которого по приказу императора Чжао Хэна туда выехал живописец Янь Вэй. В начале XI в. в новом императорском дворце Юйцин решено было установить портрет Юя — легендарного императора. Над портретом работало немало мастеров («все художники департамента живописи не знали, как рисовать... Дин Чжу-яй назначил премию, пригласив художников...»), пока Лун Чжан не вышел победителем в этом своеобразном конкурсе. В 1032 г. был вновь построен храм, посвященный 72 мудрецам, при так называемом Государственном университете — там, где обучались будущие деятели китайского государственного административного аппарата.

Для воспитания молодого поколения в духе послушания и поклонения предкам художникам было отдано распоря-

жение создать портреты Цзо Цю-мина и др. В работе участвовали 21 художник.

Подтверждает приведенные сведения и запись о том, что в начале шестого месяца 1041 г. был издан императорский указ, повелевающий создать в назидание молодому поколению картины, посвященные прекрасным и дурным качествам каждого предшествующего императора. Всего было создано 10 или 12 альбомов (источники дают разные цифры), в которые вошло 120 произведений. Каждому императору был посвящен отдельный лист с определенным сюжетом. Через месяц законченная работа была принята комиссией из министров и чиновников высших рангов во главе с императором.

В 1062 г. по указу императора и под его надзором для расширяющегося здания лицея (Гоцзы цзянь) была создана галерея портретов — изображения 93 мудрецов. Интерьер помещения украшали скульптурные изображения святых мудрецов и десяти учеников Конфуция, а галереи с двух сторон — живописные портреты 93 мудрецов. В 1071 г. для дворца Цзинлингун были написаны портреты императора и чиновников высших рангов.

Новым в портретном жанре этого времени было появление достоверных этнографических черт. Правда, свитков, которые могли бы свидетельствовать об этих новых веяниях в искусстве, до нас не дошло. Сохранились лишь записи в источниках. Есть, в частности, свидетельство, что в 1037 г., 25-го числа третьего месяца Сун Цзяо принимал гостя Китая и вел с ним беседу, причем интересовался бытом, историей и географией страны, из которой прибыл посол. Затем он создал два портрета этого человека в национальной одежде. Один он передал (преподнес) во дворец, другой сохранил в историографическом департаменте.

О развитии пейзажа известно очень мало. Есть запись, что в 10—20-е годы Янь Вэнь-гуй для нового дворца Юйцин создал пейзаж «Вода и горы» (об этом было сказано выше). Несколько пейзажей в этом же дворце написал Лан Цун-му. Был пейзажистом и Ван Дао-чжэнь. В его свитках первый план был приближен к зрителю, пейзажи были лишены глубины и пространства, все предметы изображались детально и скрупулезно.

С 60-х годов XI в. на формирование академического стиля определенное воздействие оказывало новое направление в живописи, эстетике, поэзии, рожденное «кружком ученых» (*вэньжэнь*, или *шидафу*). Особенно велико было влияние «живописи ученых» на пейзаж академической школы. Детальная разработка формальных живописных средств, когда в активе художни-

ка лишь тушь (*шуймо* — монохромная живопись), принадлежала в первую очередь таким художникам отнюдь не академического толка, как Ми Фэй, Вэнь Тун и Су Ши (Су Дун-по). Простота, непритязательность и вместе с тем необычайная свобода в создании пейзажных мотивов, выполненных как бы эскизно, стилем *се-и* («писать идею»), скупо, лаконично, одной лишь тушью, обогатили и творчество художников, служивших в императорском живописном департаменте или позднее в Академии живописи.

Основные смысловые компоненты «живописи ученых» складывались под воздействием не только конфуцианства, но и даосизма. Художники выражали свое представление о структуре Вселенной, о сущности природы и ее явлений, раскрывали свое мировоззрение, духовное и интеллектуальное богатство, свои душевные переживания. Они считали, что существует некая «суть» — «идея» бытия, скрываемая за чувственно воспринимаемой реальностью, некий «дух», определяющий логику, гармонию, структуру мира. И «независимые» посвящали свой эмоционально насыщенный труд поискам, открытиям, ожиданиям разгадок этой «идеи», рассчитывая на высоко развитый интеллект, вдохновение и интуицию [34а, 114—120].

Лучшим пейзажистом XI в. был Го Си (Го Сянь-си).

Го Си (ок. 1020—1090 гг.), происходивший из уезда Вэньсянь, провинции Хэнань, положил начало новому этапу в развитии пейзажной живописи, используя взаимопроникновение старых и новых художественных методов, старых и новых тематических и стилистических задач. Мы знаем, что Го Си был учеником Ли Чэна, впитал все достижения старшего поколения: усвоил навыки решения композиции, передачу глубины и трехмерности пространства, детальную выписку переднего плана, скрупулезную передачу всего, что дóлжно было поместить на свиток. Го Си заимствовал и методы живописи художников-ученых: композицию, насыщенность содержания. Все это помогло мастеру открыть принципиально новые пути для развития пейзажной академической живописи, создать одному целую эпоху, по словам Го Жо-сюя. Го Си был первым из первых не только как член департамента живописи и его директор, но и как преподаватель живописи, как глава новой школы, нового стилистического направления.

Возглавляя департамент живописи, выделяясь среди художников и как практик, и как педагог, и как теоретик, Го Си был членом и департамента каллиграфии, имея чин дайчжао.

Первые свои работы художник создавал в императорском дворце — им написаны монументальные пейзажи на ширмах и

стенах-перегородках. Его ранние пейзажи отличались тонкостью рисунка и искусством формы и во многом походили на работы Ли Чэна. Особенно же со своим учителем сравнялся Го Си в области техники мазка.

К раннему периоду творчества Го Си относится станковая картина «Холодный лес».

В 1068 г. Го Си работает над росписью ширм и создает для дворца Сяодянь центральную часть трехстворчатой ширмы (над двумя боковыми створками работали Ли Цзун-чэн и Фу Дао-инь). Тема живописных композиций — деяния императора в течение его жизни.

В честь сдачи его сыном Го Сы экзамена на ученую степень Го Си расписал стены храма Конфуция в уезде Вэнь (80-е годы). Были созданы четыре пейзажные композиции, величественные и монументальные по исполнению и воплощению образа природы. Го Си считал их одними из лучших своих творений. Го Жо-сюй писал, что пейзажи эти — громадные скалы, глубокие обрывы — очень величественны.

Декоративно-монументальные росписи созданы Го Си и во многих других храмах и в здании департамента живописи. Монументальным пейзажам Го Си поэт Су У, современник художника, посвятил стихи, где говорил, что «в Зале яшм, лежа против картин Го Си, чувствуешь себя, как среди зеленых лесов... у реки, когда возвращаешься из деревни мимо слоистых скал...» [127, 219].

В 1078—1085 гг. Го Си создал в одном из храмов 12 монументальных пейзажей, высотой каждый около 7 м. По описанию Хуан Шань-гу, весьма осведомленного современника Го Си, на стенах храма запечатлены грандиозные и величественные ландшафты — с горами, потоками рек и водопадов, без облаков и туманов, выполненные на основе «синтеза стилей» [3], отличающиеся глубиной ви́дения и реалистической передачей и каменистых склонов гор, и влажности воздуха, и света.

В 1087 г. Хуан Шань-гу посвятил поэтическое произведение творчеству Го Си, в котором отмечал «острый глаз» художника: несмотря на преклонный возраст, Го Си все так же мог, играя кистью, передавать свет. Немало проникновенных строк посвятил художнику и Су Ши в своих стихах к его картине «Осенние горы».

До конца жизни Го Си активно работал в департаменте

---

[3] Первый стиль *(чжушань)* применялся для изображения нагромождения гор, когда монументальность и величие окружающей природы подавляют зрителя. Второй *(фанькуань)* был необходим для воспевания широты и простоты природы.

живописи. Он достиг самого высокого ранга, который мог получить живописец. Но во времена правления императора Чжао Цзи подавляющее большинство произведений Го Си, в первую очередь монументально-декоративные росписи, были забелены, а бóльшая часть свитков уничтожена.

Из сохранившихся работ наиболее интересен пейзаж «Деревня на высокой горе» (1070 г.), в котором полностью воплотились основные принципы творчества Го Си, а также характерные черты, присущие искусству пейзажа его времени (рис. 4). Пользуясь выработанными уже законами построения перспективы, художник располагает на переднем плане свитка сосны, растущие на вершине скалы. Справа четко вырисовывается дорога с идущими по ней путниками — юношей, старцем, уставшим от длительного и тяжелого пути, и носильщиком. Дорога исчезает за горой и вместе с гладью реки отделяет первый план пейзажа от последующих.

Вершина скалы кажется огромной по сравнению с причудливо изогнутыми соснами, которые выглядят гигантами в сопоставлении с дорогой и идущими по ней людьми. Эти элементы первого плана служат Го Си своеобразной масштабной единицей, с которой соотносятся все остальные части пейзажа.

На втором плане изображены крестьянская усадьба за частоколом и мост с людьми. Лента уходящей реки и водопад, туманная дымка, обволакивающая и горы, и хрупкие строения, прилепившиеся у их подножий, отделяя второй план от следующего, уводят взгляд зрителя в глубину картины. Вместе с тем воздушное пространство связывает воедино отдельные части пейзажа.

И какими маленькими, рядом с нависшей над ними скалой, выглядят пагода и дома деревни! А за этой огромной скалой высятся утопающие в тумане бесконечные цепи гор. Отсутствие деталей на дальних планах картины не случайно. Это создает глубину в пейзаже, а соотношение различных масштабов, противопоставление больших и малых форм рождают иллюзию огромного и необъятного по широте мира.

Го Си смотрит на открывшийся перед ним пейзаж как бы с горы, поднимая горизонт картины на большую высоту, которая способствует передаче глубокого пространства. Этому содействует и форма картины, вытянутой по вертикали.

Это произведение Го Си, так же как и остальные его картины, выполнено в технике монохромной живописи, присущей большинству художников того времени. Мастер работал в туши, нанося ее то плотно, густыми мазками, то переходя к размывам и доводя их до серебристо-серых тонов. Тональное

богатство и четкие графические линии, мягкие расплывчатые пятна и белый фон позволяют создать перспективу, добиться ощущения необъятности природы и передать световоздушную среду, отделяющую первый план от последнего на тысячи километров. Зернистая и мягкая поверхность бумаги или шелка всегда умело включается художником в общую композицию, придает динамику изображению, т. е. является активным выразительным средством. Техника письма Го Си очень разнообразна. Для каждого элемента композиции Го Си применял особый мазок кистью — от сильного и сочного до еле уловимого. Они и создают ту выразительность, которую мы видим при передаче им слоистости скал, гибкости деревьев, плотности воды, узора трав, рисунка облаков и тумана.

Хранящийся в Галерее Фрир в Вашингтоне свиток, приписываемый Го Си, «Осенний туман рассеялся над горами и равнинами» (или «Проясняющееся осеннее небо над горами и долинами») — внешне прямая противоположность «Деревне на высокой горе». Художник старался показать в этом свитке жизнь великой реки Хуанхэ осенью. Если «Деревня на высокой горе» сравнительно небольшой кусочек родной природы, запечатленный автором в вертикальной композиции, то горизонтальный свиток Галереи Фрир охватывает могучую реку, вероятно, на многие километры — к сожалению, неизвестно, какова первоначальная длина свитка.

Го Си изобразил меланхолический, тающий в осенней дымке пейзаж с массивными, неприступными горами, насыщенный богатой растительностью. Главное смысловое значение отдано художником природе, а дома на первом плане или еле виднеющаяся сквозь облака горная деревушка вдали и люди, одинокие, пассивные, — это лишь второстепенные элементы, необходимые ему для передачи определенной, конкретной географической местности. Но изображение речного конкретного пейзажа настолько насыщено элементами лесных и горных ландшафтов, что становится очевидным: изображение реки не было для художника самоцелью. Основная задача Го Си — стремление показать могущество, величественность, необъятность мира, довлеющее значение Вселенной над Человеком.

Чтобы лучше донести свою идею до зрителя, художник использовал прием приближения изображения к зрителю. Он дает крупный первый план, в котором центральное место занимают высокие сосны и кудрявые, раскидистые деревья. Гладью реки художник отделяет от зрителя горы, удаленные от хижин первого плана на десятки километров. Высокая линия горизонта, монументальный ритм как бы клубящихся, неприступ-

ных скал — вот основы построения пейзажа, по концепции Го Си.

«Ранняя весна» (рис. 5) Го Си, как и «Деревня», представляет вертикальный свиток. И здесь поражает восприятие художником природы — он воспринимает ее как нечто целое. Однако эта работа композиционно менее отточена: планы четко не отграничены; каменная масса, тяжело лежащая впереди, сливается с уступами дальней горы. Однородность фактуры переднего и заднего планов порождает и расплывчатость восприятия зрителем. Лишь скалистые вершины, упирающиеся легко, но властно в небо, своим изящным и тонким, четким графичным контуром завершают композицию, прерывая динамическое стремление гор ввысь.

Материальность всех элементов окружающего мира нередко передается Го Си одинаковыми средствами. Это особенно наглядно при сравнении свитков: «Старые кедры на покрытых снегом горах» (приписывается), «Валуны на бескрайней равнине» (рис. 7), «Тихое ущелье». Во всех трех картинах мягкие линии снежных гор подчеркивают контрастно-резкую графичность изломанных стволов и ветвей деревьев. Воздух этих пейзажей чист и прозрачен, в передаче дали нет той заволакивающей дымки облаков и туманов, которая нам встречалась в других работах Го Си.

Свой опыт Го Си обобщил в трактате «Записки о высокой сути лесов и потоков», подготовленном к изданию сыном художника, Го Сы, с добавлением собственной последней части.

В трактате, по словам современников, Го Си передал основные достижения в области техники — бóльшая же часть труда посвящена обобщению богатого опыта художника. В превосходной литературной форме Го Си изложил свой взгляд на метод и стиль живописца. Главы трактата посвящены методу изображения воды, гор, передачи перспективы, композиционному решению картины. Основное же внимание Го Си уделяет разработке проблем, связанных с задачами художественного произведения, способами изучения натуры — природы, передачи символики, явного и скрытого смысла произведения.

Теоретическое произведение Го Си лишний раз убеждает нас, что художника отличали постоянное совершенствование мастерства, проницательность в наблюдениях природы, обобщение опыта. Все это, вместе взятое, и способствовало тому, что он стал пейзажистом, не знавшим себе равных почти на протяжении всего XI в.

И хотя творчество великого художника приходится на XI в., но его влияние распространилось на XII в. и сыграло важную

роль при окончательном формировании Академии живописи и сложении творческого метода других пейзажистов, хотя официально работы Го Си не были приняты Чжао Цзи и не встречали одобрения и поддержки со стороны императорского двора.

Любовь к жанру цветов и птиц в придворных кругах возрастает, и в XI в. этот жанр развивается больше, чем раньше. Увеличивается количество свитков с цветами и птицами в императорском хранилище. Так, например, в пятом месяце 1009 г. во дворце Лунтугэ состоялся просмотр картины «Душистые цветы», а Ван Дао-чжэнем была создана композиция «Золотые рыбки».

Лучшим художником «пуха и пера», трав и цветов в XI в. был Цуй Бо.

О Цуй Бо, современнике Го Си, также члене департамента живописи, известно немного. Он работал в 60—70-х годах. Достоверно известно, что мастер изучал натуру, о чем, впрочем, больше, чем литературные источники, свидетельствует творческое наследие художника. Он был автором многочисленных свитков. Больше всего Цуй Бо изображал птиц, чем и снискал себе прозвище мастера «пуха и пера».

С появлением Цуй Бо в традиционных формах и методах живописного искусства можно заметить некоторые изменения, свидетельствующие о ростках новых средств художественного выражения.

Цуй Бо был превосходным художником во всем: он с равным мастерством писал свитки, посвященные птицам и животным, изображал горы, леса и воды, а также создавал станковые произведения на религиозные сюжеты. В 60—70-х годах XI в. Цуй Бо по указанию императора работает над украшением императорских покоев во дворце и над интерьером храма. В 1067 г. он участвовал в росписях стен в коридорах храма Сянго; в 1068 г. совместно с Ай Сюанем, Дин Куаном и Гэ Шоу-чаном разрисовывает шелковые ширмы во дворце Цунгундянь — изображает журавлей, стебли бамбука. Работа, по словам очевидцев, была превосходна по силе эмоционального выражения.

Художник, влюбленный в мир растений и животных, был истинным его певцом, за что был назначен сначала исюэ в департаменте живописи, а затем повышен в должности. Но, по-видимому, ни карьера чиновника в императорском департаменте живописи, ни амплуа педагога-живописца не привлекали мастера, желавшего заниматься лишь творческой работой. Цуй Бо отказывается от государственной службы и полностью по-

свящает себя живописи, а императорские заказы выполняет как свободный художник.

Взяв за основу творческого метода приемы, разработанные Хуан Цюанем, Цуй Бо внес в них много нового. Характерные качества, возведенные в живописном департаменте в принципы творчества, отразились в его картине «Бамбук и цапля» (Пекин, Гугун). Этому свитку присущи те же особенности, что и пейзажам: четкое деление на планы, продуманное масштабное соотношение.

Художник приоткрывает перед зрителем маленький уголок природы — показывает то, что не видно при беглом взгляде. Картина приковывает внимание своей большой внутренней силой. Сочетание малопримечательного, удивительно обыденного сюжета с необыкновенной экспрессивностью художественной манеры заставляет зрителя искать скрытый смысл, намек на что-то необыкновенное, ощущать глубокую и значительную аллегорию. Это уже не только гармония мимолетно увиденных образов, но большое, привычное для автора размышление над сущностью жизни и всего живого.

Картина строится автором на контрастах: воздушность и материальность, предчувствие бури и желание покоя, зыбкая поверхность воды, развевающиеся листья растений, срываемые течением водоросли и стойкие стволы бамбука, пружинящие под порывом ветра.

Сама композиция картины, казалось бы, должна противоречить традиционному приему четкого деления на первый, второй и следующие планы. Но художник, виртуозно владеющий техникой излюбленного им жанра, достигает замечательного результата.

Внешне не выходя за рамки господствовавших требований, Цуй Бо нашел остроумное решение широкого, самобытного замысла.

Цапля, которая является колористическим центром и, следовательно, главным декоративным пятном свитка, изображена художником не в центре композиции, а внизу, слева. Но благодаря тому, что бегущая, спасающаяся от предчувствуемой (но еще не существующей) опасности птица изображена не профильно (как кажется при первом взгляде на нее), а чуть-чуть направленной на зрителя, да еще показана на фоне глубокого пространства, кажется, что она помещена в центре всего изображения.

То же самое можно сказать относительно ее размещения на втором плане, который сам по себе не является главным. Однако при главной смысловой нагрузке именно на этот план, он

кажется и с точки зрения формального построения центральным.

Столь изобретательные композиционные технические приемы способствуют передаче того смыслового и эмоционального содержания, которое вкладывает в сюжет художник.

Замысел художника глубоко психологичен. Он раскрывается через противопоставление. Но это противопоставление не только в плане эмоций, в показе того, как встречает опасность сила и как бежит от нее слабость. Это спокойное и мудрое раздумье над противоречиями самой жизни, полной столкновений враждебных друг другу стихий и тем не менее гармонической. Художник предстает перед нами погруженным в несколько грустное раздумье о загадке несказанно прекрасной в своей простоте и вместе с тем сложности жизни.

Есть здесь еще одно противопоставление — своеобразный треугольник чувств. Взволнованный романтизм, предчувствие опасности (но еще не сама она) и спокойное отношение к ней. И эти противоречивые настроения сливаются в вершине «эмоционального треугольника», в том чувстве, которое подсказывает сознанию художника, что, как бы ни была противоречива жизнь, она гармонична, едина всегда и во всем, во всех сложных своих проявлениях.

Кажется, что мысль автора иносказательно и условно выражена в образах цапли и бамбука. Бамбук — это традиционная аллегория мудреца, который гнется под ветром судьбы, но никакой ветер не в силах его сломить, ибо он, мудрец, спокоен, не привязан к быстротечным явлениям жизни и с одинаковым интересом и участием созерцает добро и зло. Кто же может быть ему противопоставлен? Человек, привязанный к своему личному «я», очень озабоченный своей судьбой, погруженный в эгоизм и, следовательно, неустойчивый, боязливый, неуравновешенный.

Как же выражена эта мысль? Опасности еще нет. Еще только первый сильный порыв ветра, предвещающий бурю. Вода еще не успела сильно взволноваться. Ветер только рванул листья бамбука. А пугливая птица уже бежит что есть сил. Широко расставленные ноги, неуклюжая посадка головы, раскрытый в испуганном крике клюв, прижатые в страхе крылья — вся поза, напряженная, стремительная, как бы кричит о предчувствии беды, которое гонит цаплю в укрытие.

Это взволнованное предчувствие, аллегорически выраженное в образе цапли, становится не только композиционным, колористическим, но и психологическим центром картины.

 Многообразию и тонкости чувств соответствует многообра-

зие и тонкость линейного построения свитка. Впрочем, одно неотделимо от другого, как в подлинно поэтическом произведении форма всегда едина с содержанием.

Форма линий разнообразна, и все они — почти каждая — несут определенную эстетическую и смысловую нагрузку. Мастер наносит на шелк горизонтальные, параллельные друг другу, создающие линейный узор штрихи. Текучим плавным контуром, круглящимися линиями переданы наплывающие один на другой планы — берег, скала, растительность, вода. И вдруг все это перечеркивает идущая из правого нижнего угла резкая вертикаль — стволы бамбука. Она-то и нарушает тихую мелодию и вносит чувство беспокойства. Таким приемом мастер и насыщает динамикой изображение — он легко и свободно обрезает бамбук, и зритель может только представить себе его размер и силу.

Этот прием традиционен для художников-академистов. Он дает возможность автору заявить о существовании грандиозного и величественного мира, не рассказав до конца о всей жизни и предоставляя возможность зрителю домыслить это самому.

Графичность горизонталей и вертикалей, которыми насыщен свиток, не лишает картину живописности, не делает ее сухой и жесткой. В картине доминирует романтическая живописность. Детальная проработка оперения цапли, ствола и листьев бамбука, передача воздушной легкости их движений способствуют этому.

В целом свиток кажется камерным. Однако тема выходит за рамки камерности, она проецируется автором в сферу монументального решения замысла, ибо замысел заключается не только в показе конкретных образов, но и в выражении больших раздумий о жизни, судьбе, характерах, тревоге и спокойствии.

Решение большой темы на камерных образах придает картине внутреннюю красоту, смысловую насыщенность, наделяет картину притягательной силой благодаря единству эмоциональных контрастов.

Свиток «Две сороки» (Тайбэй, Дворцовый музей), как и «Бамбук и цапля», представляет собой тоже вытянутую по вертикали, многоплановую композицию, изображающую пейзаж с животными и птицами. Художник пишет такой же ветреный день, такую же клонящуюся к земле траву и треплющиеся на ветру листья. С такой же тщательностью прорабатывает он оперение птиц, объемно моделирует зайца. Но мотив болтающих сорок и присевшего в недоумении зайца вносит в изобра-

жение оттенок шаловливости (рис. 8). Здесь все мягче — нет той силы всеохватывающей философии, которой насыщен свиток «Бамбук и цапля».

Сохранился до наших дней и свиток последователя Цуй Бо художника У Юань-юя «Гусь, плывущий с гусятами на спине» (США, частная коллекция А. О. Брайн). Картина тяжелее по композиции и слабее по художественному мастерству, чем свитки Цуй Бо. Так, например, художник не сумел правильно найти место для гуся — его массивное тело выглядит тяжело и непропорционально. Монументальный образ птицы, величественно-спокойный поворот головы на гладкой толстой шее не гармонируют с реалистически переданными гусятами и особенно с маленькой уточкой на берегу, экспрессивно вытянувшей шею. Декоративны и аппликационны цветы и листья осоки. В целом же создается впечатление, что элементы композиции не связаны воедино, а распадаются на три группы. В то же время хорошо найдено соотношение изобразительного поля свитка с обрамляющими по вертикали полями. Но это уже скорее придает картине декоративно-эстетическую ценность.

Творчество Цуй Бо оценивалось по-разному. Ми Фэй, например, вообще отрицательно относящийся к живописи цветов и птиц, писал о Цуй Бо: «Он и другие того же рода могут украшать стены чайных или винных лавчонок» [264, 11]. Но уже Дун Ю, живший немного позже, в «Каталоге коллекции старинных картин» оценивает работу Цуй Бо иначе: «Кисть Цуй Бо была самой высшей в последнее время в передаче цикад и воробьев» [264, 11]. Он не был приверженцем старых форм и канонов и поэтому объективно оценивал работы Цуй Бо.

Благодаря своему таланту Цуй Бо занял при дворе место первого живописца, но чрезмерная уверенность в собственных силах часто приводила к тому, что не все работы его были хороши по качеству [264, 11]. При дворе работал и младший брат Цуй Бо. Он также был влиятельным художником и часто писал свитки вместе с Цуй Бо.

На рубеже XI и XII столетий в общественно-политической, материальной и духовной жизни Китая происходят изменения, совпавшие с приходом к управлению страной в 1101—1126 гг. императора Чжао Цзи (1082—1136 гг.). Чжао Цзи был восьмым императором сунской династии, известным в политической истории Китая под храмовым именем Хуй-цзун. Бесславным нарекли летописцы его царствование. Первая четверть XII в. — время мощных взрывов антифеодальной борьбы крестьянства и городских низов, до основания сотрясавших здание сунской

державы. Именно при Чжао Цзи «Срединная империя» познала горечь жестокого поражения в войне с чжурчжэнями: Северный Китай стал надолго добычей иноземных завоевателей, сам Чжао Цзи и его сын оказались в плену у чжурчжэней и умерли на чужбине.

Но в историю китайского изобразительного искусства Чжао Цзи вошел как даровитый художник. Кроме того, ему принадлежит большая заслуга в организации художественных сил страны, в создании новых форм живописного департамента — Академии живописи, в активном развитии искусства по всему широкому его фронту, в расцвете новых философских теорий познания, ви́дения и отражения мира, в оценке роли человека в этом процессе, в появлении новых эстетических критериев.

Воспитываясь в среде, где почитали и ценили искусство, Чжао Цзи с детских лет увлекался рисованием и каллиграфией, проявив уже тогда немалые способности и в том и в другом. Его биограф Цай Тао писал, что Чжао Цзи еще мальчиком «любил только кисть, краски и тушь, очень любил рисовать картины» [99, 1]. Любимому делу он отдавал столько времени и труда, что уже в 16—17-летнем возрасте стал довольно широко известен своими произведениями. Тот же Цай Тао сообщал, что первыми серьезными учителями, повлиявшими на становление Чжао Цзи как художника, были Ван Цзин-тин, Чжао Да-нянь и У Юань-юй — крупные мастера пейзажа и живой природы и знатоки литературы. Каллиграфии он обучался у Хуан Цин-цяна, которому во многом обязан созданием впоследствии собственного оригинального стиля. С каждым из этих наставников Чжао Цзи связывала личная дружба.

Поистине неисчерпаемым источником познаний по истории искусства с древних времен, техническому мастерству живописца служила для Чжао Цзи огромная дворцовая коллекция всевозможных произведений китайских мастеров искусств, которую собирала императорская фамилия с первых десятилетий правления династии Сун. Сам Чжао Цзи постоянно проявлял заботу о пополнении коллекции. Он много сил отдал «собиранию каллиграфических свитков и картин в Поднебесной», и к 1106 г. «собранные вещи исчислялись уже тысячами», писал Цай Тао [99, 5]. Помимо шедевров живописи и каллиграфии Дворцовый музей обогатился при Чжао Цзи многочисленными старинными изделиями из бронзы, камня, дерева и пр. [290]. По указанию Чжао Цзи и при его непосредственном участии была осуществлена классификация всех живописных и графических фондов, входящих в собрание Дворцового музея, по 14 разделам. В 1104 г. увидел свет каталог в 100 выпусках, в котором

были учтены 1500 свитков. Работа над коллекцией императорского двора явилась для Чжао Цзи своего рода школой формирования его мастерства и взглядов на искусство.

Художественное наследие Чжао Цзи (и его круга) чрезвычайно велико и многогранно. О том, насколько увлеченно и плодотворно он работал над созданием живописных произведений, может дать представление далеко не полная хронология за 13 лет (с 1107 по 1119 г.): 1107 г. — альбомный лист «Голубка на ветке цветущего персикового дерева»; 1108 г. — картина бытового жанра «18 танских мудрецов», которую художник сопроводил стихами; 1110 г. — пейзажный свиток «Тающий снег»; 1111 г. — картина в жанре цветов и птиц «Аисты на свободе в деревне Чуньчжуан» (вариант названия — «Аист в бамбуковой роще»); 1112 г. — композиция «Аисты у ворот Жуанмынь» с предпосланными ей пояснением и стихотворными строками; 1116 г. — свиток «Драконы»; 1119 г. — свиток «Сороки». В 1125 г. один из придворных сановников преподнес в качестве дара другому 22 живописных свитка, созданных кистью императора.

Одновременно были написаны Чжао Цзи комментарии (колофоны) к картинам других художников: «Родник у камня в лесу» танского Чжан Янь-юаня (1108 г.), «Цветы» Сюй Си (1116 г.), «Река Ван-цуань» Ван Вэя, к картинам Чжоу Вэнь-цзюя, Вэй Яня, У Юань-юя, Ли Гун-линя и др. Многие из комментариев с полным основанием могут быть отнесены к шедеврам каллиграфического искусства.

Дэн Чунь в своей книге, изданной в 1167 г., подробно описывает некоторые произведения императора, поражавшие современников техническим мастерством. Но не только о качестве ведет речь автор. Дэн Чунь перечисляет такое количество свитков и альбомов, якобы созданных Чжао Цзи, на которое, как правильно отмечает О. Сирен, не хватило бы ни физических сил, ни человеческой жизни [259, т. II, 80].

Кроме свитков, альбомных листов, каллиграфически выполненных послесловий и поэм, о которых речь шла выше, в те же годы Чжао Цзи создает большие станковые свитки: «Журавли у бамбукового домика», «Утки в Драконовом пруду», «Жилище бессмертных» и альбомы, имеющие скорее природоведческие характер и ценность, чем живописный. Вот что писал о темах этих альбомов Дэн Чунь: «В течение долгого периода процветания и мира ежедневно поступали предметы, приносящие удачу. Все они регистрировались. Среди птиц и животных были красная ворона, белая мартышка, олень, воробей с Явы. Они все содержались в дворцовом саду.

Среди растений были можжевельник, пурпурные грибы, лилии, ирисы, золотисто-оранжевые двойные бамбуки, дынные цветы — все они были очень редкостными. Их ветви переплетались, стволы срастались. Император отобрал 15 редкостных сортов и зарисовал их в красках в альбоме...

Кроме того, были душистые жасмины, индийские цветы, привезенные из-за границы. Он расспрашивал о родине этих растений и тщательно изучал их природу. Затем описал их в поэмах и нарисовал, что составило второй альбом. Третий альбом состоял из картин и поэм о пурпурных грибах, которые в изобилии произрастали во внутренних двориках дворца.

Рисовал фиолетовый бамбук со сладкой ночной росой, белого ворона, красного зайца, попугаев, белоснежных гусей и фазанов с длинными волочащимися хвостами, молодых птиц-фениксов с перьями сверкающими, как яшма, черепах с блестящими глазами и звездами Большой Медведицы на их спинах, затем камни в виде свернувшихся драконов и фениксов (означающих долголетие), бананы, растущие от общего стебля, с двойными листьями и перевившимися ветвями. Это также составило альбом.

Затем он по одному зарисовал всех чисто-белых животных и птиц в саду, и это составило альбом.

Он продолжал добавлять рисунки, пока не сделал тысячи альбомов...» [259, т. II, 79—80].

Эти альбомы, приписываемые Чжао Цзи, являются прекрасным образцом умения наблюдать, рисовать с натуры, натуралистично передавать строение животного и растительного мира, но в то же время и обобщать, создавать определенные образы. По сюжету альбомы делятся на четыре вида, а каждый из них — на 15 отделов.

Большое количество произведений, которое приписывают Чжао Цзи, может быть объяснено тем фактом, что император привлекал к работе десятки художников, на лучших работах которых ставил или свою подпись, или печать, или то и другое вместе или же писал каллиграфический текст-комментарий в одобрение картины. Кроме того, свитки и альбомные листы Чжао Цзи пользовались большой популярностью, а потому в большом количестве копировались. И опять-таки на произведениях художников, ближе всех передавших живописный метод императора, он ставил свои подписи, печати, писал поэмы. Из работ, дошедших до нашего времени, небольшое число, бесспорно, принадлежит кисти Чжао Цзи; остальные лишь приписываются ему.

Наследие Чжао Цзи удобнее всего дифференцировать в пер-

вую очередь по технике письма, по использованию цвета или одной туши. Внутри же этих больших двух групп свитки и листы следует рассматривать исходя из живописных жанров.

К произведениям, выполненным в цвете, относятся: «Пестрый попугай на ветке цветущего абрикосового дерева» (Бостон, Музей изящных искусств); «Голубка на ветке цветущего персикового дерева» (рис. 9; Токио, собрание шедевров Согэн'а Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ), «Шесть журавлей» (местонахождение неизвестно); «Перепел и нарцисс» (приписывается; Токио, частная коллекция Асано Одавара); «Белый попугай на ветке цветущего абрикосового дерева» (местонахождение неизвестно); «Фазан на ветке цветущего куста» (приписывается; Пекин, Гугун?); «Вечер на озере осенью» (Тайбэй, Дворцовый музей); «Птица на скале» (приписывается; Токио, Музей искусства Нэдзу); «Птица на скале» (приписывается; Киото, хранилище Рюкоин); «Воробей на ветке» (приписывается; Токио, Музей искусства Нэдзу); «Красные и зеленые попугаи на ветке цветущей гортензии» (приписывается; Токио, Музей искусства Нэдзу); «Птица, клюющая семена граната» (приписывается; Токио, Музей искусства Нэдзу); «Императорский орел» (местонахождение неизвестно); «Сороки на иве, утки в пруду у бамбука» (рис. 11), или «Водоплавающие птицы в пруду Лунсин» (Шанхай, Городской музей); «Птица на ветке дерева, ловящая насекомое» (местонахождение неизвестно); копии с работ художника Чжан Сюаня «Обработка шелка», или «Дамы, изготовляющие шелк» (Бостон, Музей изящных искусств), и «Госпожа Ху Фо на прогулке весной» (приписывается; рис. 10; Пекин, Гугун); свитки «Двенадцать ученых в саду» (Пекин, Гугун) и «Слушание лютни» (Пекин, Гугун). На последнем изображен сам Чжао Цзи и два конкретных исторических лица — сановника.

О работе лишь одной тушью дают представление следующие свитки и альбомные листы: «Горные птицы на цветущем кусте» (Пекин, Гугун); «Мелкие птицы на ветвях цветущих деревьев» (приписывается; Гонконг, коллекция Н. Н. Вана); «Журавли», двенадцать листов (Киото, частная коллекция Фуцзю); «Две птички на бамбуке, тянущемся от скалы» (местонахождение неизвестно); «Сороки на сосновой ветке» (приписывается; Нью-Хейвен, Йельский университет, коллекция Ады Смолл Мооре); «Дерущиеся птицы на сосне» (местонахождение неизвестно); «Дрозды» (приписывается; местонахождение неизвестно); «Пионы и павлин» (приписывается; местонахождение неизвестно); «Горы и реки в осеннем тумане» (Пекин, Гугун); «На веслах домой по покрытой снегом реке» (Шанхай, частная коллекция, реплика — в Нью Хейвене, в Йельском университете,

в коллекции Ады Смолл Мооре); семнадцать пейзажей (Шэньян, Северо-Восточный музей); «Покатый берег» (местонахождение неизвестно); три свитка из цикла, посвященного временам года,— «Лето» (Ямосиро, собрание храма Куондзи), «Осень» (рис. 12), «Зима» (рис. 13, Киото, частная коллекция Кондзин).

Тан Хоу так определяет круг тем, над которыми работал Чжао Цзи: «Он рисовал цветы, птиц, горы, камни, людей» [259, т. II, 78].

Прославился Чжао Цзи прежде всего как великолепный мастер жанра цветов и птиц. И это было обусловлено не только личными симпатиями художника к теме, не только его талантом, но и привходящими условиями. На рубеже XI и XII столетий наибольшее увлечение жанром цветов и птиц было связано со стремлением к роскоши, к украшению интерьеров, а также с бурным развитием науки, с изучением материального мира, прогрессом естественнонаучных знаний.

Лучшей картиной, достоверно принадлежащей кисти Чжао Цзи, считается «Пестрый попугай на ветке цветущего абрикосового дерева». Художник изобразил пленившую его красотой птицу безмятежно сидящей на ветке абрикосового дерева. У попугая желто-зеленые грудка, тельце и хвост. Горло красное, внизу окруженное черными пятнышками. Хохолок и боковые стороны головки полностью черные. Клюв желтый, лапы пурпурно-коричневые. Краски наложены плотно и тщательно.

Справа на свитке — надпись-комментарий и восторженная поэма о попугае. Надпись гласит:

> Пестрый попугай прилетел из Линбяо.
> Он вырос в императорском дворце за оградой и стал послушным и ласковым.
> Он порхает по саду и поет,
> Теперь, в середине весны, абрикосы в полном цвету,
> И он над ними летает, преисполненный благости и безмятежности.
> Достоинства его неповторимы.
> Когда я смотрю на него, вижу зрелище прекраснее картины.
> И потому сочиняю это стихотворение.

И далее стихотворный гимн попугаю:

> Небо создало попугая — эту диковинную птицу.
> Он прилетел в императорские владения издалека.
> Тело его покрыто пятью красками,
> Он редкой породы.

Благословенный, он издает много звуков,
Их тон самый прекрасный.
Высоко летая, он вызывает зависть.
Перья его изящны. Гуляя, он доволен.
Кормят его самым отборным зерном.
Его желтая грудка и пурпурные лапки совершенны.
Таким образом, я сочиняю новое стихотворение,
Брожу и пою [282].

Непосредственно за стихотворением следует подпись Чжао Цзи из шести иероглифов (очень поврежденная) и далее именной знак и печать.

Свиток имеет много заметок и печатей (33 на шелке, 8 на полях). Сначала он хранился у императоров и видных сановников династий Юань, Мин и Цин, с 1928 г. был в Токио, в частной коллекции, а с 1933 г. — в Музее изящных искусств в Бостоне.

Другая работа, бесспорно принадлежащая кисти Чжао Цзи, — альбомный лист «Голубка на ветке цветущего персикового дерева». Две печати, каллиграфически выполненная надпись на свитке дают право считать свиток подлинной работой Чжао Цзи.

Пользуется известностью сделанная Чжао Цзи на шелке копия знаменитых росписей Хуан Цюаня «Шесть журавлей» [251, 130]. Две имеющиеся на ней надписи, исполненные в присущем Чжао Цзи каллиграфическом стиле, позволяют вполне достоверно установить авторство произведения. Расположение птиц на росписях Хуан Цюаня и на свитке Чжао Цзи неодинаково: в оригинале — «Крик до небес», «Бьющий тревогу», «Клюющий лишай», «Танцующий в вихре», «Чистящий перышки» и «Смотрящий под ноги»; в копии — «Бьющий тревогу», «Клюющий лишай», «Танцующий в вихре», «Чистящий перышки», «Крик до небес» и «Смотрящий под ноги». И тем не менее все птицы без труда узнаются благодаря поразительному сходству изображений. Чжао Цзи удалось достоверно передать композицию «Журавлей» Хуан Цюаня в целом, создать в копии тот же образ птиц в различные моменты их жизни, сохранить тот же стиль и манеру письма, ту же эмоциональную насыщенность, что и в шести работах оригинала.

«Журавли» созданы в традиционном стиле лучших мастеров жанра цветов и птиц. Принцип композиции таков: на нейтральном поле помещаются совершенно изолированные друг от друга фигуры. Моделировка объектов достигается цветом, а не светом, модель получается плоской и как бы «прилепленной» к фону. В традиционном стиле выдержана и роль линии, ле-

пящей динамичный силуэт. Но желание индивидуализировать каждую птицу, передать присущий каждой характер в движении, в повадке намного отличает творение Хуан Цюаня от произведений древней классической живописи. И Чжао Цзи уловил и воспринял это новшество, продолжив поиск нового в средневековом китайском искусстве живописного стиля — стиля реалистично-натуралистичного, эмоционально-чувственного, более камерного по теме и наполненности.

«Перепел и нарцисс» приписывается Чжао Цзи благодаря авторским печатям. Дают возможность атрибутировать свиток и художественные стилевые особенности картины.

Иначе решает художник пейзажные композиции.

Часто художник писал пейзажи в классических традициях. Их отличала завершенность композиции и цельность эмоционального содержания.

Свиток «На веслах домой по покрытой снегом реке», имеющий две печати и надписи Чжао Цзи, создан в стиле Ван Вэя. В пекинском свитке «Горы и реки в осеннем тумане» (как и в его версии, хранящейся в частной коллекции Абе) Чжао Цзи подражает Ли Чэну и Го Си. Их влияние чувствуется в желании передать безграничный мир, величественный и всесильный, а это приводило к необходимости использовать стилистические приемы, присущие пейзажистам XI в. Стволы и ветви деревьев на свитке Чжао Цзи напоминают твердые ветки Го Си, лодочник — такой же стаффаж на лоне природы, композиция построена по тем же принципам, что и у знаменитых предшественников Чжао Цзи. «Горы и реки» украшены тыквообразной печатью Чжао Цзи, его подписью, а также каллиграфически выполненной поэмой, названием и четырнадцатью печатями Цянь-луна.

Свиток «Вечер на озере осенью», приписываемый Чжао Цзи на основании императорской печати и монограммы, построен по-новому. Здесь нет большой глубины пространства, каждая деталь существует самостоятельно как декоративный узор на бумаге.

Картины Чжао Цзи отличаются по стилю как от свитков начала X в., так и от живописи последующих столетий. Хотя каждый свиток, взятый отдельно, чем-то и напоминает классическую живопись, но все вместе они дают право говорить, что творчество Чжао Цзи было во многом новаторским. Для мастера были характерны: полная сосредоточенность на теме, использование больших пространств незаполненного шелка для активной роли в композиции (равновесие вещи и плоскости), отсутствие светотеневой моделировки, оперирование лишь цве-

том для передачи и атмосферы и объема, тяготение к построению асимметричных композиций, занявших господствующее место в живописи во второй половине XII—XIII в. В альбомных листах и свитках красной нитью проходит присущее мастеру стремление изображать каждый элемент композиции самостоятельно, без взаимосвязи с другими, не компонуя их в единое целое, ясно и лаконично распределяя их на изобразительном поле.

Неотделимой, составной частью свитков являются каллиграфически исполненный текст и печати. Текст несет не только смысловую, но и художественно-декоративную нагрузку. Каллиграфическое письмо по своей графичности органично сочетается с определенной сухостью и угловатостью всех живописных работ Чжао Цзи. Каллиграфический стиль складывается у Чжао Цзи в пору его творческой зрелости. Созданные им иероглифы отличаются динамикой, силой и экспрессией, жесткостью и лаконичностью. Они рождались тонкими («проволокоподобными») мазками кисти, скорее угловатыми, чем плавными движениями сильной руки («тонкое металлическое письмо»), все черточки иероглифов были прямыми, без завитушек.

О технике Чжао Цзи не могут дать полного представления ни отдельно изучаемые источники, ни отдельно рассматриваемые репродукции. Только комплексное исследование может помочь сделать основные заключения, что для нас является непосильной задачей. Поэтому мы можем лишь бегло охарактеризовать стилистические особенности творчества художника, основываясь на материалах современников и последующих исследованиях.

Техника живописи Чжао Цзи была очень разнообразна как по манере наложения мазков кисти, так и по широте цветового диапазона. Дэн Чунь, анализируя колористические работы Чжао Цзи, не раз подчеркивал виртуозность его как живописца. Например, всех поражала живость глаз птиц, которую он создавал тем, что наносил каплю «лака размером в горошину», после чего глаза «выступали рельефно и казались живыми».

Тщательная и изысканная выписанность каждого перышка, досконально точно переданные окраски и видовые особенности птиц отличают работы Чжао Цзи. Применительно к этим работам можно говорить о цветовой моделировке формы, когда каждое перо отделяется от другого светлым контуром на более темном фоне. О моделировке в его произведениях объемов тушью, о создании игры света и тени говорится в средневековых исследованиях: «Он употреблял один тон сухой туши, до-

стигая эффекта плотности там, где она была ему нужна, меньше показывая белого фона» [249, 12, сн. 19].

Дэн Чунь и Чжан Чэн писали о мастерстве Чжао Цзи: «Его [мастерство владеть] кистью и тушью врожденно. Его форма разнообразна. В [основе] метода лежат «шесть принципов»; «Император Хуй-цзун владел всеми способами, которые применяют Гу, Лю, Цао, У, Цин, Гуэн, Ли, Фэн при изображении цветов, бамбука, пера. Он обладал большой красотой Сюй Си и Хуан Цюаня. Император Хуй-цзун рисовал реки и деревни, животных и растения. Не было такого случая, чтобы он не достиг изящества» [99, 6].

Такова характеристика императора Чжао Цзи как живописца. Еще раз хочется подчеркнуть, что одной из важнейших основ его стиля, получившего более мощное развитие у его учеников и в дальнейшей деятельности Академии живописи, является стремление к реализму, декоративная звучность, основанные на серьезном и глубоком изучении натуры, познании философских идей бытия и удовлетворении эстетических потребностей богатого и пышного двора, прославлении роскошной жизни.

Тонкий наблюдатель, мастер воссоздания мельчайших деталей окружающего мира, прекрасный рисовальщик и колорист, автор произведений с обязательным подтекстом, Чжао Цзи требовал от молодых или начинающих художников воспитания в себе таких же качеств.

Однако заслуга Чжао Цзи не только в этом. Следует вспомнить и о его организационной деятельности, направленной на развитие императорской школы живописи, имевшей общегосударственное значение.

Начало реформ Чжао Цзи в области искусства относится к 1104 г. — тогда были впервые основаны четыре школы: каллиграфии, живописи, математики, медицины. В задачи живописной школы, где обучались молодые будущие художники, входило прививать им навыки высокого классического стиля живописи и техники владения кистью, контролировать учащихся, применяя к ним систему экзаменов, обучать предметам посредством привлечения высокообразованных преподавателей, больших специалистов своего дела и «относиться к учащимся с заботой и вниманием».

Постепенно, год от года совершенствовался статут живописной школы. Было установлено определенное число учеников — 30, которых обслуживали преподаватели (например, по одному доктору наук — *боши* — на 30 учащихся), имевшие постоянные должности. В школе, как и в других государственных

учреждениях, все чиновники состояли на службе, имея соответствующие ранги и соблюдая субординацию.

Уже через год-два после создания школы вошли в практику экзамены как одно из необходимых условий при поступлении в школу или переходе с одного года обучения на другой. Система проведения экзаменов составлялась (с последующим обсуждением) главным директором департамента живописи, или начальником государственного университета (в ведомстве которых находилась иногда живописная школа), или директором школы.

Ведущим и основным экзаменом в художественной школе была живопись. Он проводился следующим образом: будущим молодым художникам раздавались темы, решение которых они должны были продумать, а на другой день выполнить и сдать живописное произведение. Принимали экзамены мастера-живописцы и чиновники административного руководства экзаменационной группы *(сюэчжи, сюэюй, сюэчжен, сюэлу)*. О порядке проведения экзаменов мы узнаем из небольшой монографии по истории искусства, написанной на основании источников XII—XIV вв. историком Тэн Гу: «При Хуй-цзуне создали живописную школу. Повышение идет по ступеням... При вступлении числится вайшэ, вайшэ поднимается до нэйшэ, нэйшэ становится шаншэ. На три ступени поднимаются благодаря экзаменам или же по милости [императора]... Устраивал экзамены для учеников Хуй-цзун, чтобы продвигать их на более высокую ступень» [131, 87, 90].

Темами экзамена по живописи служили стихи танских и сунских поэтов. Дэн Чунь, Чэнь Шань, Тэн Гу и многие другие приводят несколько тем: «Дикая вода, никто не переправляется. Лишь одинокая лодочка весь день у берега стоит», или «Древний храм спрятан в диких горах», или пустынное дикое поле и водяная гладь, выраженные в следующих строках:

Одинокая ива тянется ввысь,
Гладь реки, безлюдье.
Одинокая лодка на фоне угасающего дня,

или «Продажа вина (или харчевня) у моста с бамбуковым частоколом», или «Возвращение с полей лошади, копыта которой топтали цветы и сохраняют их аромат», или аллегория весны, выраженная в стихотворении танского поэта:

Краснота на молодых зеленых ветвях —
Чуть-чуть волнующая краска весны [131, 84, 85].

Описания экзаменационных работ современниками раскрывают нам пути проникновения художников в подтексты поэзии при создании в живописи художественных образов.

Лучшей работой, полно раскрывшей смысл стиха об одиночестве, был признан свиток с изображением лодки, стоящей у берега. На эту тему было и такое решение: гнездо птицы (то ли цапли, то ли ворона) на крыше лодчонки. Это выражало полное запустение и заброшенность. Проникновенными свитками считались и такие, на которых были нарисованы: лодка, примостившийся на ее корме лодочник и брошенная флейта. Или же другой вариант: «У берега одинокая лодка на фоне чистого неба. На борту белая цапля. Неподалеку одинокая ворона. Кругом тишина и неподвижность... На корме сидит человек. Он застыл, к чему-то прислушиваясь...» [116, 172]. И то, и другое, и третье ближе всего подходило к выражению мысли о тишине и безлюдье.

Храм, затерявшийся в горах, и ощущение дикости и глухомани должны были передаваться изображением горы во весь свиток и небольшой части видневшегося вдали храма или же садящихся в этом направлении птиц. Но если нужно было показать, что храм не заброшен (т. е. придать сюжету иной смысл), то у здания должна была появиться фигурка прислуги.

Чтобы изобразить кабачок (или харчевню) у бамбукового моста, совсем не обязательно было рисовать здание полностью. Достаточно было у конца моста поместить только указатель с иероглифом «вино» (в книге «Несколько слов о живописном мастерстве» говорится о том, что так сделал Ли Тан и получил высшую оценку и похвалу). Даже аромат цветов был образно передан художником: он изобразил на картине бабочек, летящих за идущей лошадью.

Волнение, вызванное весной, воспетое танским поэтом, было раскрыто художником следующим образом: он изобразил красавицу, стоящую у беседки в саду, на лицо и фигуру которой легла легкая тень уже зеленеющей ивы.

Структурным перенесением образов литературного текста на шелк или бумагу не исчерпывалась задача экзаменующегося. Поступающему в живописную школу необходимо было создать не живописное произведение иллюстративного характера, а свиток, наполненный философским содержанием (исходя из понимания смысла и эстетической ценности стихотворения) и внешне отвечающей эстетическим требованиям времени. Гармония и вечность красоты должны были воспеваться молодым художником, но создание свитков на любую из предло-

женных тем требовало от молодежи «изящности и интеллекта, что достигалось путем получения образования и культуры».

В художественной школе молодые специалисты обучались мастерству в каком-либо одном жанре или по желанию, или же по указанию преподавателей. К живописным жанрам в это время относились изображения на религиозные темы, гор и вод, людей и вещей, птиц и животных, цветов и бамбука, домов и деревьев.

Каноны, на которых зиждилось преподавание, включали обязательность правдивого отображения окружающей жизни и насыщение произведения идеями века. Преподавание велось на основе великолепной императорской коллекции живописи, каллиграфии, предметов материальной культуры — ее образцы штудировались и копировались ради овладения техническим мастерством классиков. Работы учащихся, единые по теме, подчас были похожи по трактовке — отличались они только по манере исполнения и уровню художественного мастерства. Господствовавшие в начале XII в. различные стили находили свое отражение и в художественных произведениях учеников.

Школы подобного типа были учреждены не только в столице империи, но и в других городах, что свидетельствует о серьезной и широко охватывающей системе художественной подготовки. Но ученики столичной школы не были связаны ни во время учебы, ни после с провинциальными художественными школами.

После обучения в школе живописи молодые художники могли поступить для работы при дворе в императорскую Академию живописи, получившую более или менее законченный структурный облик в 10-х годах XII столетия.

Реорганизация департамента живописи, начавшаяся еще в 1073 г., завершилась в 1111—1117 гг. созданием Академии живописи. Это было совершенно отдельное от Генеральной академии и других правительственных департаментов учреждение, ведающее работой художников, направляющее их творческие замыслы и решения, контролирующее обучение молодежи.

Точный статус Академии живописи, которая играла столь существенную роль в XII—XIII вв., не так ясен, как этого хотелось бы. Лишь немногие источники той поры сохранили упоминания и краткие сведения об Академии.

Состав Академии пополнялся за счет либо талантливых и уже известных живописцев, либо окончивших художественную школу, либо приглашенных уполномоченным лицом, либо самостоятельно приехавших в столицу художников. Но, разумеется,

претендовать на место в Академии могли только лица, занимавшие достаточно высокое положение в обществе.

При отборе художников, поступающих в Академию живописи, проводились конкурсные экзамены по живописи и другим предметам. Критерием для оценки способностей было в первую очередь живописное мастерство художника, причем темы для испытаний главному экзаменатору по приему художников в члены Академии живописи давал император. Он отбирал строки из классической поэзии или использовал специально созданные для экзаменов стихи, а экзаменующийся должен был не только проиллюстрировать их, но и создать поэтический художественный образ.

Записи, относящиеся к этому времени, свидетельствуют, что темой экзамена по живописи был, например, отрывок из танского стихотворения:

Во сне тоскует [он] по далекой родине.
Ночью кукушка в уединении сидит на ветвях.

Лучшим воплощением темы была признана композиция Ван Дао-хэна, который изобразил Су У, пасущего овец на берегу Северного моря. На свитке был запечатлен момент, когда ночью при свете луны пастух отдыхает в лесу со своим стадом и ему снится сон. На эту же тему создал свиток и Чжань Дэчун, успешно выдержавший экзамен.

После того как экзаменующийся художник был зачислен в члены Академии живописи, он работал несколько лет в качестве учащегося, проходя три ступени обучения [106, 240].

Характеризуя систему работы в Академии, надо сказать, что чиновники-живописцы работали по программе, включавшей как основные, так и вспомогательные дисциплины, призванные развивать общий культурный уровень: сюда относилось штудирование конфуцианских канонов, знакомство с канонической литературой, а также древнекитайской поэзией и прозой; знакомство с живописью предшественников. Одним из главных предметов было изучение шедевров древности, познание своего рода философской концепции каждой картины, изучение приемов и творческого метода старых мастеров, выражавших свое отношение к жизни и окружающему их миру в ярких образах природы. Одним из предметов было изучение языка по древним классическим словарям «Шовэнь», «Эръя», «Шимин», которое осуществлялось путем правописания иероглифов разными стилями и фонетических упражнений в произношении слов, изучения их семантики. Изучение богатой коллекции императорского дворца проходило следующим образом. «Каждый, кто

находился в Академии, раз в десять дней знакомился с коллекцией императорских свитков, которые в двух ящиках привозили в Академию из дворца под охраной» [131, 86].

Как и в художественной школе, в Академии каждый живописец работал и совершенствовался в каком-либо одном художественном жанре: в религиозной живописи, в жанре пейзажа, птиц, зверей, цветов, бамбука, домов, деревьев. Но помимо основных групп художников, делящихся в специализации по жанрам, существовало разделение живописцев на людей более высокого социального положения (*шилю*) и более низкого социального статуса (*цзалю*). Эти группы художников жили территориально отдельно друг от друга [131, 86].

Пройдя определенный курс наук в течение ряда лет, молодой художник получал право на присвоение ему одного из чинов. Известно, что к 10-м годам XII в. уже был установлен срок, на который назначались художники, имеющие определенный чин: в чине чжихоу чиновники состояли 15 лет, в чине исюэ — 10, в чине дайчжао — 5 лет. Если в X—XI вв. было пять чинов, на которые назначались художники, то в Академии живописи была создана новая должность и введен новый чин — *хуасюэчжэн*, т. е. глава преподавания живописи.

Таким образом, все члены Академии занимали должности, соответствующие шестистепенной иерархии: «представляющий» — гунфын, «ожидающий официальных — императорских — повелений» — дайчжао, «почтительно ожидающий» — чжихоу, «глава преподавания живописи» — хуасюэчжэн, «преподаватель искусства» — исюэ, «учащийся» — сюэшэн. Записи Дэн Чуня подтверждают, что «академисты, претендующие на чин, могли получить лишь шесть чинов» [131, 88].

При переводе художника из одного чина в другой, высший, вновь назначали экзамен. Степень совершенства мастерства живописца определялась соответствующей «экзаменационной квалификационной» комиссией. Такая система экзаменов должна была стимулировать работу художников и на этой основе повышать качество их произведений. Экзамены при переводе из одного чина в другой были во многом похожи на вступительные.

Как же работали члены Академии живописи? Чжу Шоу-юн писал: «Массовость работы (охватывающей большое количество молодых художников. — *Т. П.*) в сунской Академии предполагала сначала создание черновых набросков, а потом, лишь после их утверждения, создание самого произведения». У Дэн Чуня мы читаем: «Когда подавали вверх, то ждали: повезет или не повезет. Если [императору] чуть-чуть не по душе, он

приказывал смыть (забелить. — *Т. П.*) и создавать [произведение] вновь» [131, 86]. И далее: «В Академии живописи слушают. Когда кто-либо провинится, то наказывают [тут же], непосредственно. Строгим наказанием [считалось] слушать доклад (решение)» [131, 87].

Академия живописи была тесно связана с императорским двором; ее подчас называли «Академией живописи, всегда следующей за императорским двором» («Тунчан гунцин хуаюань»). Юридически Академия подчинялась дворцовому министерству, в обязанность которого входил контроль за работой чиновников, увеличение либо сокращение числа служащих и т. д. Поэтому чиновники Академии были по своим правам и обязанностям более ущемлены (имели меньше льгот и преимуществ), чем чиновники данного министерства. «К членам Академии живописи относились с милостью и благодеянием. Они имели право покидать пределы Академии, дабы писать картины, заниматься декоративной росписью дворцов. Специальные чиновники контролировали их работу, оценивали. Сроки работ были строго ограничены. Члены Академии должны были пополнять свое образование, [повышать] культуру» [116, 176].

За интересные работы художники награждались самим императором, им оказывали почести, дарили халат и пояс с подвеской в виде мешочка, расшитого золотыми или серебряными нитями (на нем изображалась рыбка). Есть запись Дэн Чуня о том, как Чжао Цзи руководил росписями дворца Лундэгун: император издал распоряжение — украсить интерьер здания росписями, выполненными кистью ведущих дайчжао Академии, и лично сам просматривал эскизы. Все предложения были одинаковыми, лишь на колонне перед зданием Гуху его внимание привлекла косо нарисованная ветвь индийской розы. На вопрос: «Кто создал ее?» — он получил ответ: «Только что поступивший молодой человек». Император очень обрадовался, преподнес художнику фиолетовый халат, любил и баловал его. Император говорил по поводу росписи: «Нарисованная роза красивее зари, лепестки и листья друг на друга не похожи. Кто рисовал — того хорошо наградить» [131, 86].

Другой формой поощрения — более почетной — было предоставление возможности рисовать в присутствии императора.

Увеличение денежного вознаграждения за произведения тоже входило в ряд мероприятий по поощрению работ художников. Члены Академии получали денежные суммы, превышающие количество лян, предназначаемых для чиновников других департаментов или мастерских. «Другим мастерам платили

деньги — пищевые деньги, а двум академиям оплачивали стоимость службы. В этом отношении они отличались от других» [131, 86; 99, 12]. В правление Чжао Цзи к художникам относились как к ученым в противоположность более раннему времени — тогда художников расценивали как мастеров-ремесленников.

Все это, несомненно, свидетельствует о повышении роли живописцев при дворе, но все же не настолько, чтобы они могли играть активную роль в политической жизни страны. Вот почему в «Истории династии Сун» не идет речь ни об Академии живописи, ни о ее членах персонально. У Дэн Чуня же можно прочесть, что положение художников по сравнению с другими «техническими» специалистами уже становится привилегированным: «При старом режиме той династии (Сун. — *Т. П.*) все люди искусства, хотя и носили темно-фиолетовую одежду, не имели [пояса] с рыбкой. Между Чжэн (1111—1117 гг. — *Т. П.*) и Сюань (1119—1125 гг. — *Т. П.*) только разрешали академикам — каллиграфам и живописцам — носить золотую рыбку». Но тут же автор указывает, что «во главе департамента каллиграфии и Академии живописи и департамента музыки, игры в шахматы и пр. [стоят лица все равно] ниже [крупных правительственных чиновников]» [131, 87]. Иными словами, даже во время наивысшего расцвета Академии ее члены, исполнявшие повседневно живописную работу по заказу императорского двора, не приравнивались по положению и значению ни к министрам, ни к другим лицам, занимающим высшие посты в правительстве. Такое же неравное положение занимали и художники на периферии по отношению к своим коллегам в столице.

Тем не менее благожелательное отношение двора создавало и благоприятные условия для развития живописи. Чжао Цзи, например, желая завоевать симпатии крупных сановников и государственных деятелей, собирал во дворце всех родственников, князей, сановников, чтобы знакомить их с коллекцией живописи и дарить каждому свиток с подписью императора, что для сановников было «несравнимо дороже, чем награды деньгами и шелком».

Таким образом, влияние императорского двора и самого главы государства на формирование живописи бесспорно. Но кроме этого развитие китайского средневекового искусства во многом определяла господствовавшая, признанная государством религиозная система — конфуцианство.

Ортодоксальное конфуцианство покоилось на разработанной морально-этической системе идеалистической философской

школы. С помощью этой системы решались проблемы человеческого бытия.

Конфуцианство обязывало художников следовать законам, на коих строится первопорядок (*ли*), господствующий над всем, определяет меру, гармонию и структуру (*ци*) вещей, изначально устанавливает нормы связи человека и природы, человека и общества.

Зависимость теории китайской живописи от конфуцианской морали прослеживается по двум ведущим аспектам: во взгляде теоретиков на функцию живописи и на природу ее выражения. Художники различали три функции живописи: иллюстративную, магическую и моральную.

В основу моральной функции были положены следующие принципы: умение увидеть хорошее способствует предупреждению дурного; зрелище дурного приводит к тому, что заставляет людей стремиться к мудрости. Чжан Янь-юань, теоретик периода Тан, в «Записках о прославленных мастерах различных эпох» писал: «Из этого мы можем сделать вывод, что картины являются средством, благодаря которому события сохраняются в том состоянии, в котором они служат образцами [для добродетельных] и предупреждением [для дурных]» [185, 118, сн. 9].

Портреты императоров, их приближенных, картины с деяниями императоров служили выполнению этих задач. Работая в жанре портрета, художники должны были следовать догмам конфуцианства больше, чем требованиям реалистической школы. Портретное сходство с моделью было не обязательным при создании образа, наделенного чертами добродетели. Все черты лица строились по определенному плану, каждая черта несла в себе символический подтекст.

Однако не только в образцах портретной живописи, но и в работах других жанров, т. е. в каждом художественном произведении, должна быть заложена (и в сюжете, и в средствах художественного выражения) какая-либо догма господствовавшего учения, и стиль должен служить лишь орудием ее воплощения, своеобразным рупором ее этического и эстетического содержания.

Влияние конфуцианства сказалось и в пейзажной живописи. Пример тому — пейзажи Го Си. В них явно выраженно эпическое начало, воплощена идея о порядке и гармонии (ли), покой и внутренняя уравновешенность.

Проповедник теории конфуцианства, Чжоу Дунь-и (XI в.), излагая свои взгляды, писал, что «мораль и добродетель — это вопросы подлинной сущности. Если вы искренни в этих сущест-

венных вопросах и используете искусство, тогда красота письма всем приятна, а если [ее] полюбят — она будет передаваться» [185, 118, сн. 12].

Утверждая моральную ценность живописи, теоретики конфуцианства обосновывали почетную роль и место изобразительного искусства в общей системе учения. Живопись должна была передавать мысли и чувства человека независимо от внешних ассоциаций, связанных с сюжетом. Кроме того, картина должна была воплощать чувства и мысли художников. «Если мое писание передает мою душу, тогда моя душа находит свою обитель» [185, 127].

Произведение искусства, созданное по принципам конфуцианской морали, несло в основе следующую идею: человек в своей жизни (душа человека) не должен находиться в плену у вещей; чистота его мышления и острота эмоционального восприятия всецело зависят от того, насколько поверхностно он останавливается на окружающем мире и какая степень отчужденности от жизни присуща ему.

Но в практике художникам приходилось считаться с тем, что образ, созданный живописцем на шелке, был по внешнему облику всегда связан с объектом изображения, а линия, цвет, фактура имели огромное самостоятельное влияние на восприятие зрителя, не зависящее подчас от желания художника и довлеющей над ним конфуцианской концепции. Уже в период Тан приемы работы кистью были чрезвычайно разнообразны; использование в ранний период различных мазков лишь в каллиграфии к VIII—IX вв. имело место и в живописи. Дело в том, что в каждом мазке присутствовали и эмоциональность (экспрессия), и линейная основа, создающие форму, объем и композицию, и канонизированный символический смысл. Богатая живописно-графическая палитра давала возможность выявить отношение художника к окружающему миру, свое мастерство и темперамент.

Новые технические приемы, которыми обогатилась живопись еще в конце VIII — начале IX в., прокладывали путь и для теоретиков, ибо вначале апробировались и утверждались выразительные возможности кисти и туши, а затем маститые художники обобщали опыт в трудах. В конце же XI—XII вв. уже произошел явный сдвиг от преобладания сюжета над формальными качествами картины. К этому времени относится возникновение новых живописно-философских трактатов, ставших неотъемлемой частью конфуцианской доктрины, так как в основе понимания живописи и догм конфуцианства лежит единый принцип: увековечение идей через художественные произ-

ведения, долголетие существования как догм, так и творений живописцев.

Морализующий характер конфуцианской живописи сменяется в XII в. более сложным и емким по содержанию искусством. Те зрители, заказчики и покупатели, на которых было рассчитано произведение искусства, не просто были носителями девяти добродетелей, а представляли собой массу уже более сложную, богато одаренную поэтическими, художественными и другими качествами. И художник, по словам Дэн Чуня, считаясь со всем этим, должен был воплощать свое чувство, в первую очередь радость, отчужденную от всего, всегда полагаясь на то, что у него в душе, а не просто черпая темы из окружающей жизни. Вот эту-то эстетическую одухотворенность и брали за основу художники, которые «совершенствовали свои души».

Кроме этого предусматривалось также, чтобы в художественном произведении не было внешнего блеска, красивости и показной намеренной яркости. Беспристрастностью к внешнему материальному миру, сдержанностью и скромностью должны были, таким образом, отличаться конфуцианские свитки.

И хотя конфуцианство действительно всегда, на всем протяжени средневековья, являлось духовной доминантой, апроприируя всю духовную жизнь страны, на идеологические воззрения общества влияли также религиозные концепции даосизма и буддизма. При этом одна из своеобразных особенностей китайского общества заключалась в том, что идейные, эстетические и этические взгляды и представления общества, в том числе и живописцев, представляли своеобразную синкретическую картину.

Даосское религиозное представление воплощалось опосредованно подчас и в работах официальных живописцев. Тогда картина дышала настроением художника, была остра, эмоциональна, рассказывала о его переживаниях от соприкосновения с природой, выражала натурфилософское мировоззрение, представления художника о сущности предмета, жизненной силе *(шэнь)* и «духе» вещи *(ци)*.

Буддийская теология, в частности учение одной из сект — *«чань»* (созерцание), оказывала влияние на академическую живопись особенно в конце XII — середине XIII в. Не проблемы галактик и Вселенной, не структуры обществ и человеческих взаимоотношений выступали на первое место. Самым главным для мировоззрения членов этой секты, например художников Му Ци, Лян Кая, было стремление к спасению ин-

дивидуальности через самоуглубление, созерцание и самосовершенствование.

Были сформулированы требования, которые предъявлялись и к членам Академии как к живописцам: необходимость изучения натуры, совершенствование живописной техники постоянными упражнениями, копированием старых мастеров и глубоким изучением их методов и приемов.

Живопись этого времени представлена монументальными росписями, картинами-свитками и картинами небольшого формата (круглыми или овальными), листами для альбомов и росписями на веерах и ширмах, в основе которых лежали эстетическое осмысление и поэтическое воспроизведение природы, символика и традиционное почитание философских канонов.

По словам Тэн Гу, главное для этого художественного стиля — не перенесение виденного мира на шелк или бумагу, не копирование предметов, а создание условного, относительно похожего по форме явления или вещи путем высокого художественного мастерства, базировавшегося на неукоснительном следовании традициям.

Как правило, китайские художники работали исключительно по памяти на основе припоминаемых ими наблюдений и знаний академических канонов, трактующих ту или иную тему. Но Чжао Цзи и его коллеги по кисти, члены Академии живописи, явно работали и с натуры. В этом случае, максимально приближая по форме вещь или явление к реальному, художники проявляли интерес и к сути самих этих вещей или явлению (к их «идее»). Тогда в своих изображениях они опирались на профессиональную подготовку и интуицию.

Активизация деятельности живописцев, повышение уровня художественного мастерства приходятся на 20-е годы XII в. Четкое разделение живописи на жанры, составление справочника по живописи (более десяти томов), завершение работы над фундаментальным каталогом всех сокровищ изобразительного искусства, входящих в императорскую коллекцию, работа над трудами теоретического характера, дальнейшее совершенствование живописной школы и Академии живописи — таковы лишь основные свершения в области изобразительного искусства.

С десятками имен художников приходится сталкиваться при изучении истории искусства начала XII в. В Академии в разных чинах, на различных должностях работали живописцы: Ван Дао-хэн [4], Ван Си-мэн, Го Синь *, Гу Лян *, Дай Вань, Жэнь Ан,

[4] Имя без звездочки — художник в чине дайчжао; со звездочкой — чжихоу.

Ли Ань-чжун*, Ли Ди *, Ли Дуань *, Ли Си-чэн, Ли Тан *, Ли Пун-сюнь *, Лу Чжан, Лю И, Лю Цзун-гу *, Ма Би *, Ми Фу *, Мэн Ин-чжи, Си Ци, Су Хань-чэнь *, Су Хань-хоу *, Сюань Хэн, Сюэ Чжи, Тянь И-мин *, Фэй Дао-нин, Хэ Чжэнь, Хэ Чэн-чжун *, Хоу Цзун-гу, Хуан Цзун-дао*, Цао Ши, Чжань Дэ-чун, Чжан Цзя *, Чжан Цзянь, Чжао Сюань, Чжоу И *, Чжоу Чжао, Чжу Жуй *, Чжу Цзун-цзи, Чжу Цзянь *, Чжэн Тянь-минь *, Чэнь Яо-чэнь *, Ши Цзяо *, Цзяо Си, Ян Ши-сянь *.

На этом этапе развития китайского академического искусства можно проследить, как происходит становление нового с тенденцией к декоративности стиля в жанре цветов и птиц, как складываются творческие приемы и вырабатываются средства художественного выражения в бытовом жанре — в него вводится современная тематика, отражающая появление демократических вкусов, развивается пейзажная живопись. Как и ранее, ценилась работа художников над росписями интерьеров. Это была одна из главных функций живописцев двора. В работе Дэн Чуня мы встречаемся с упоминанием должности министра, ведающего оформлением интерьеров внутренних покоев дворца (эта должность впервые была учреждена Чжао Цзи). Факт утверждения такой должности свидетельствует о том значении, которое придавалось декоративно-монументальной живописи. Хотя росписи стен дворцов и храмов занимают в творчестве художников уже не такое место, как в предыдущие века, ибо все более и более развивается станковая живопись, тем не менее сооружение ни одного светского или культового здания не обходится без участия монументалистов. При этом росписи должны были пропагандировать мораль конфуцианства: возвеличивать роль императора, внушать его подданным любовь и послушание и прививать новые формы придворного церемониала.

Летом 1115 г. по предложению чиновника, занимающегося архивом, были забелены старые росписи с изображением церемоний жертвоприношения в университете и созданы новые, «потому что старые церемонии были безосновательны». В это же время был издан указ и о том, «чтобы в областях и уездах изучали новый церемониал» [157, 347]. Наряду с такими росписями были и росписи, посвященные цветам и птицам.

Впервые запись об этом появилась в начале XII в.

Как и раньше, расписывали интерьеры и пейзажами. В 1119—1125 гг. во дворце императрицы Минда стена коридора была использована художником Лю И под роспись композиции «Сто обезьян», а Сюэ Чжи создал в другом коридоре роспись «Сто аистов» (за что мастера были вознаграждены).

«В 1119 г. при постройке нового дворца Баочжэнь участвовали в его украшении все знаменитые художники того времени. Одной из тем росписей был, в частности, и пейзаж. Хэ Чжэнь предложил создать пейзаж — лес в снегу. Высота картины — около трех метров» [157, 349].

В станковом пейзаже существовало несколько живописных стилей, причем различались они по композиционному решению, технике наложения мазка, наличию или отсутствию рисунка. На последние десятилетия XI в. приходится наивысший подъем в области теоретических разработок пейзажной живописи. А в первые тридцать лет XII в. в Академии живописи проводится большое количество реформ, касающихся метода, стиля и направления в пейзаже. Все это не могло не сказаться на дальнейшем развитии пейзажного жанра.

От мастера к мастеру изменялась техника владения кистью, обогащались живописные средства художественного выражения родной природы. Например, происходит дальнейшая разработка способа построения воздушной перспективы пейзажа путем создания переднего и дальнего или только переднего планов в асимметричной композиции. Изменяется техника нанесения мазков при создании таких элементов пейзажа, как камни и деревья, ветви, сучья, хвоя, господствует способ штриховки косо поставленной кистью. Однако все это отнюдь не лишало творчество отдельных художников черт индивидуальности.

Одной из главных проблем китайского пейзажа XII в. становится проблема камерности и выражения поэтического восприятия посредством умения передать атмосферу, взаимодействие пространства, света и воздуха, состояние природы в различное время суток при различных явлениях природы и в различные времена года. Все это приводит китайских пейзажистов к решению смелых и сложных проблем — применению тонального монохромного колорита, новых технических средств выражения, теснейшим образом связанных с основной задачей пейзажистов — с перенесением человеческих чувств и переживаний на природу, с передачей эмоционального воздействия природы на человека.

Значительную роль в становлении национального китайского пейзажа, как уже говорилось выше, сыграл Го Си, мастер и монументальных и станковых композиций, крупнейший теоретик, основатель школы космогонического, величественного пейзажа, глава департамента живописи, широко популяризировавший в настенных росписях, ширмах, свитках сельские и горные пейзажи северной части Китая. Го Си создал живопис-

ный стиль (структуру и форму, способы изображения), исходя из личного опыта и благодаря унаследованным традициям.

В начале XII в., в период правления Чжао Цзи, в пейзажной живописи существуют два направления, корнями уходящие к творческому методу Го Си, Ли Чэна, Дун Юаня, но наполненные иным содержанием. В основе одного из них — идеи грандиозности, космогоничности мира, его доминанты над всем живущим на земле, воплощенные в композиции с горными пейзажами; в основе другого — понимание жизни как бескрайнего целого, неохватного и необъятного. Художники второго направления писали широкие ландшафты, простиравшиеся на многие километры, с хорошо проработанным передним планом. Дальний план, переданный при помощи световоздушной перспективы, создавал иллюзию широты, глубины и обилия воздуха.

Если во времена Го Си основой композиции считалась заполненность изобразительного поля, распределение пейзажа на многие планы и внесение максимального количества гор, холмов, леса, отдельных деревьев и т. п., то в начале XII в. форма и структура панорамных свитков меняется. Стремление выразить идею (в частности, смысл и эмоциональный настрой стихотворения или философские или религиозные концепции) и активно подключить смотрящего, заставляя его сопереживать, приводило художника к необходимости лаконично использовать художественные средства, оставлять бóльшую часть свитка светлой (незаполненной), прибегать к асимметричной композиции, подкреплять основную идею картины несколькими иероглифами поэтического произведения.

Роль человеческой фигуры в пейзажах этого времени, как и ранее, незначительна. Фигуры кажутся неподвижными, застывшими и лишенными той глубокой органической взаимосвязи, которая составляет, как мы увидим далее, главное очарование пейзажей Ма Юаня, Ся Гуя и их последователей. Люди еще только существуют на арене грандиозной, могущественной природы.

Но кроме монохромной живописной манеры в пейзажах использовалась и многоцветная. Один из самых молодых членов Академии, Ван Си-мэн, талантливый живописец, писал звонкие по цвету пейзажи, полные настроения и внутренней силы. Его горизонтальный свиток «Тысяча ли по горам и рекам» (Пекин, Гугун) считается одним из лучших в пейзажной живописи того времени.

Пейзажисты, судя по свидетельствам средневековых историков, работали не менее интенсивно, чем художники других жанров. Вот несколько фактов, подтверждающих активность

работы пейзажистов. Между 1102—1106 гг. Сун Цзы-фаном создан пейзаж «Осень на берегах реки». За удачное воплощение темы и высокие художественные качества мастер был повышен в должности. В 1107 г. Цзянь Чжи-чэн за пейзаж получил должность чиновника 9-го ранга. К 1119—1125 гг. относится создание восьми различных пейзажей Чжан Цзянем, которого Чжао Цзи отправил в лодочную поездку для созерцания панорам с любимейшими («знаменитыми») реками и горами и воспроизведения их затем на шелке.

Пейзаж Ли Ань-чжуна «Хижины осенью в роще, окутанной туманом» (Нью-Йорк, частная коллекция В. Хохстадера) насыщен свежестью речного воздуха и окутан плотным, застилающим даль туманом. Нет привычных для китайского пейзажного жанра времени Го Си гор, громоздящихся скал, нет большого количества планов при построении глубины, не доминирует тема величавой, торжественной природы, нет мощных контрастов вертикальных и горизонтальных направлений. Налицо изменение и стиля, и манеры письма, и идейной направленности при создании образа родной природы.

К этому же времени относится творчество одного из крупнейших пейзажистов XII в. — Ли Тана (о творчестве его см. гл. III).

Наряду с пейзажем ведущей темой живописи в Академии была живопись цветов и птиц. «Если говорить о буддийских и даосских сюжетах, изображениях людей — чиновников и женщин, быков, лошадей, то в настоящее время (т. е. в эпоху Сун.— *Т. П.*) они не могут сравниться со стариной. Если же говорить о пейзаже, изображении лесов, камней, цветов и бамбука, птиц и рыб, то старина не может сравниться с настоящим временем» — так оценивалось художественное качество пейзажей и предметов живой природы в сунское время.

Как правило, в альбомных листах, на ширмах и веерах запечатлевались «портреты» естественного мира — различные цветы, листья деревьев, птицы, звери. Все они исполнялись с поразительной точностью, мастерством, но помимо внешнего сходства художник создавал образ, выявляя суть вещи и настроение, вызванное ею.

Живопись цветов и птиц символична. Традиционность в живописи аллегории, символов, поэтического, образного толкования в эпоху Чжао Цзи еще больше закрепляется и развивается. Часто в основе символики лежал философский, религиозный, социальный или политический смысл. Пожелание чинов, счастья, богатства, выражение определенных отношений и чувств, намеки и сравнения были вторым смыслом картины.

В основе канонов Академии в живописи цветов и птиц, как указывалось выше, было тщательное и детальное изучение природы во всех ее мельчайших подробностях. Но ведь нужно было не только донести до зрителя увиденное, но и передать то ощущение, которое возникло от общения с природой! Нужно было раздвинуть горизонты мира зрителю, посвятить его в скрытые на первый взгляд ее многочисленные тайные законы. Поэтому-то и не обыденностью веет от альбомов с живописью цветов, птиц, зверей, деревьев! Жизнь, движение и строение растения или животного, рассмотренные художником как бы через лупу и запечатленные в живописном произведении, приближают зрителя к природе. В этом и заложена основная и непреходящая эстетическая ценность этого жанра.

В 20-е годы XII в., так же как в середине XI и в начале XII в., портрет по-прежнему выполняет культово-религиозные функции, служит культу предков, является орудием власти в руках императора. Император приказывает писать портреты всех своих предков, крупных сановников, мудрецов-конфуцианцев и пр. В 1103 г. был издан указ, чтобы во дворце Шэньюйдянь были написаны портреты всех чиновников, которые служили во времена правления императора Чжао Юна, а также портреты предков. В 1104 г. портреты высших сановников конца XI в., служивших на государственной службе в 1068—1085 гг., украсили залы дворца Сяньмогэ. В 1108 г. портрет Цзы Сы, созданный Хоу Мэном, был поставлен в один ряд с портретами 24 мудрецов и т. д.

Но несравнимо живее, интереснее и глубже была бытовая живопись. До нашего времени не много сохранилось свитков начала XII в., свидетельствующих о прекрасном бытовом жанре Китая, о жизни людей той эпохи.

Бурное развитие экономики, рост городов — центров торгово-ремесленнической деятельности означали для искусства рождение нового заказчика, расширение спроса и рынков сбыта художественных произведений и одновременно вызывали к жизни новые темы в различных видах искусства, в частности бытовой живописи. Произведения бытового жанра стали отражать не только, как это было в предыдущие столетия, жизнь императоров, придворных дам, крупных чиновников, но и будни окружавшей художников жизни.

Гуманисты и патриоты, большие мастера того времени Ли Тан, Чжан Цзэ-дуань, Ли Ди, Су Хань-чэнь, Чжу Жуй посвятили свое творчество изображению жизни людей: картины учения, торговли, празднеств, врачевания, пахоты, игр детей, быта чиновников и молодых дам проходят перед нами. Вместо

космогонических пейзажей, равнодушных к людям, перед нами предстает бурлящая, шумная человеческая стихия.

По дошедшим оригиналам, копиям и подражаниям известно несколько работ бытового жанра этого времени. Кроме того, с тематикой сунских свитков бытового жанра, не дошедших до наших дней, можно ознакомиться по «Каталогу живописи коллекции (периода) Сюаньхэ» [122].

Работа Чжан Цзэ-дуаня «День поминовения предков на реке Бяньхэ», или «Праздник Цинмин на реке Бяньхэ» (рис. 14—16), выделяется из всех произведений бытового жанра: художник передал поэзию и красоту окружающей обыденной жизни, воссоздал сцены народного быта.

Чжан Цзэ-дуань, по прозвищу Чжэн-дао, а также Вэн-ю, был родом из уезда Дунъу (в пров. Шаньдун). Мастер жил и творил на рубеже XI и в начале XII в. И его творчество отличает то, что все характерное для этого времени, для художественной жизни страны нашло отражение в его произведениях. В них переплелись все современные ему исторические и художественные тенденции.

Подробных сведений о жизни Чжан Цзэ-дуаня нет, поэтому неизвестен ни год его рождения, ни год смерти. Можно лишь предположить, основываясь на данных первой и самой ранней записи на свитке, что мастер родился в 1085 г. С детства он любил читать и рисовать. Решив посвятить себя живописи, Чжан Цзэ-дуань прошел весь сложный и многостепенный цикл экзаменов для поступления в Академию живописи. К 40-м годам XII в. он стал профессиональным художником и даже занимал должность художника в чине дайчжао, разъезжал по стране и посетил Линьань.

Чжан Цзэ-дуань как художник формировался не только в стенах Академии живописи, но и в столичной среде, где все общественные веяния проявлялись с особой остротой. Любимый жанр его — бытовой; в произведениях он запечатлевал дома, храмы, мосты, лодки, телеги. Основное же в его произведениях — это ощущение жизни, которое создавалось не предметами городского быта, а бесчисленными фигурками людей, живущих в городе, созидающих этот город, согревающих его своим теплом.

В литературе, посвященной творческой биографии художника, существуют два предположения: одно, что художник жил и творил в конце XI — первой половине XII в., другое — мастер жил и работал в Южной Сун.

По каталогам императорских коллекций династий Мин (1368—1644) и Цин (1644—1911) известно, что Чжан Цзэ-дуа-

ню приписывается несколько свитков: «Дым, дождь, ветер, снег», «Весна в горах», «Тайчжэн в весеннем купании», «Гора Уи», «Гонки на озере Сиху». Но лучшим и достоверно принадлежащим кисти этого художника свитком является «День поминовения предков на реке Бяньхэ».

В «Каталоге живописи коллекции (периода) Сюаньхэ» нет упоминания о Чжан Цзэ-дуане, но из имеющихся в конце свитка комментариев известно, что свиток находился в коллекции императора Чжао Цзи и император собственноручно отметил его своей подписью и надписью (не сохранившимися ныне). Это заставляет сделать вывод, что свиток стал известен императору и занял подобающее место в дворцовой коллекции после создания каталога. Допускаемая дата окончания работы над произведением — 1125 г. Мнение, что автор преднамеренно не включил в каталог этот свиток, кажется нам неубедительным.

«День поминовения предков на реке Бяньхэ» — это «ручной» (горизонтальный) свиток длиной 5,25 м, шириной 25,5 см; исполнен на шелке тушью и красками; в настоящее время местами поврежден (есть рваные куски), частично реставрирован. Находится в Пекине, в Гугуне.

Темой картины художник избрал всенародное ритуальное весеннее празднество — поминовение предков. Оно отмечается в Китае ежегодно и связано с хозяйственным циклом, получившим название Цинмин [54, 300]. Цинмин — «праздник чистоты и ясности» — издревле был самым большим торжеством после Нового года и проводился ранней весной (конец февраля — начало марта) в течение трех дней. Все семьи чтили память умерших предков и близких, посещая их могилы.

Современник Чжан Цзэ-дуаня, живший в первой половине XII в., сунский чиновник Мэн Юань-лао (это его псевдоним, имя же неизвестно), весьма подробно описывая жизнь столицы, рассказал в своей книге «Записки о ярких снах в Восточной столице» и о празднике Цинмин [82; 113, 39]. Мы читаем о том, как посещались и убирались все старые и новые могилы в эти дни, как все жители проводили праздник за городом, на лоне природы. На полях или под кронами еще не полностью распустившихся деревьев раскладывали еду и вино, угощали друг друга. В эти же дни за город выезжали певцы и танцовщицы, чтобы развлечь толпы празднично одетых людей. По улицам города гуляли с веточками ивы в руках, из них же, переплетая с тополевыми, делали гирлянды, чтобы украшать паланкины.

Чжан Цзэ-дуань изобразил подробнейшим образом жизнь города в один из дней празднества. Знакомство со свитком

происходит не сразу, а в силу традиционно устоявшегося правила по мере закатывания правой части и обзора открывающегося слева куска панорамы.

Настроение ранней весны, когда деревья еще голы и лишь длинные и тонкие ветви ив покрылись едва заметным пухом молодой зелени, охватывает нас при «входе» в свиток. Отсутствие яркого солнца, разлившаяся в природе прохлада и звонкость воздуха показывают, что день клонится к концу, наступает вечер.

Свиток начинается с изображения бескрайних полей, сливающихся с горизонтом. Посреди полей, вдоль дороги, стоят старые деревья, ветви которых усеяны гнездами птиц. Только крик ворон да монотонный шум шагающего каравана нарушают эту тишину. Навьюченные корзинами с древесным углем ослики, сопровождаемые мальчишками, пройдут сейчас по мосткам, крытым циновками, и направятся в город.

Сразу за мостиком — деревушка, раскинувшаяся на берегу реки. В ней всего лишь шесть домов; одни крыты черепицей, другие — соломой. Дворы пусты и тихи — все ушли на праздник, только один малыш стоит за кустами у дома. Но вдали видны возвращающиеся жители деревеньки. Кто бежит, кто идет, кто едет верхом, а женщину несут в паланкине. У многих за плечами или на коромыслах ноша. Это продукты, купленные на месте, где они были, и сувениры праздника. «Все несут пампушки с финиковой начинкой и печеные лепешки, пампушки с мясной начинкой, дорогие цветы и диковинные фрукты, глиняные игрушки, утиные яйца, цыплят. Это называется „мынвай туи“ (сувениры)» [113, 39].

На переднем плане этой части свитка двое путников на ослах и трое слуг. Тяжелая поступь пеших, их запыленные одежды свидетельствуют о том, что они идут издалека и дом их не близко.

Слева уже начинаются окраины столицы. Многие готовятся к пахоте — ведь через три дня начнутся полевые работы. В маленьких ведерках на огороды выносят удобрения, весь инвентарь уже готов для проведения первой борозды, из колодца на рисовые поля выливают по желобу воду, а волы еще нежатся под деревьями, отдыхая последние дни.

Город, начинающийся рисовыми полями, даже здесь, на окраине, имеет строгую регулярную застройку. Раскинувшись вдоль реки Бяньхэ, дома лепятся друг к другу, но улицы широки и чисты. Небольшая площадь многолюдна, на ней царит оживление. Видно, что праздник не нарушил привычного уклада жизни.

Домов становится все больше и больше, за одним из них — беседка. Жизнь вынесена на улицу: в харчевне отдыхают носильщики, и один из них снимает запыленную одежду, а старик гадальщик по ладони предсказывает прохожему его судьбу.

Идет активная разгрузка риса, на берегу грузчиков ждет то ли управляющий помещика, то ли торговец — мужчина средних лет. Он принимает товар, подсчитывая мешки. За его спиной — чайная, с фасада которой слуга снимает флажки (одна из форм рекламы), убирая их на ночь.

Если пройтись по улочке вверх по реке, то ощущение вечера и конца рабочего дня не покинет нас. От художника не скрылось ничего: еще одна чайная пуста; бамбуковые корзины, которые несет мужчина, тоже пусты; он устал и остановился отдохнуть. День был труден и тяжел, ест он на ходу, получая от прислуги чайной в протянутую руку пампушки.

На всем протяжении свитка таких мелких торговцев или носильщиков с корзинами на коромыслах довольно много. «Сотни людей, торгующие едой, всю свою пищу кладут в свежую чистую посуду. Телеги и коромысла, на которых они везут, очень искусны» [113, 29].

У магазина «Бумажная лошадь» семейства Ван нет ни одного покупателя, хотя то, чем торгует магазин, в праздник Цинмин раскупается — это необходимые для душ умерших предков жертвенные предметы из золотой и серебряной бумаги (искусственные деньги).

Изображение реки Бяньхэ свободно и широко введено художником в свиток. Река занимает весь передний план, создавая ощущение полнокровной артерии крупного города. Середина реки и прибрежная часть запружены мелкими и крупными судами. С одной лодки (второй справа) еще разгружают под строгим надзором рис, а стоящие с ней рядом лодки уже пусты. На носу одной из них раздувают огонь в жаровне и готовят ужин, а на ее корме кто-то дремлет.

Следующая группа лодок и небольших судов изображена у той части берега, где кончается городская улица, выходящая к реке. Лодки, тесно примыкая друг к другу, образуют плотный массив из реек, снастей, ставень. На них живут: удят рыбу, что-то вылавливают багром (отпорным крюком) под активные советы соседа, разговаривают, спорят, шьют, едят. С них сносят мешки с продуктами на берег.

Правая сторона улицы менее людна, чем левая. В доме слева, на углу улицы и набережной, покоящемся на легких сваях, отдыхают люди. Никто никуда не торопится, сидящие

в креслах люди, развалясь или полулежа, ведут неторопливую, долгую беседу. Второй дом от берега — крупный трактир; рядом с ним — небольшая закусочная. В них уже нет такой тишины, как в ранее виденных чайных, — кое-какие посетители забрели отдохнуть.

Мы видим снующих грузчиков, разгружающих лодку, продавца, несущего на голове корзину с едой, ищущего покупателя, телегу с поклажей, видим, как задают корм оседланному ослу.

Далее на свитке изображено уже два берега Бяньхэ, как бы разрезающие город на две части. На переднем плане — северный берег. Вдоль него вьется тропа, на которую глухими стенами — задними фасадами — выходят дома. Вдоль реки бредут бурлаки. Пять человек вверх по течению тянут корабль. Согбенные в напряжении спины, с трудом ступающие босые ноги, сдвинутые на глаза широкополые шляпы — такими видел их Чжан Цзэ-дуань.

Дальше берег до самого моста, служащего как композиционным, так и эмоциональным центром первой половины свитка, пустынен. На южном берегу мы прежде всего видим утлую лодчонку, на которой женщина стирает и сушит белье, выливая грязную воду за борт, затем увидим идущего с зонтом человека и человека, едущего на осле в город. Художник изображает под старой ивой группу из четырех человек: один сидит прямо на земле, двое оживленно беседуют, а еще один слушает их.

Первая улочка, тянущаяся вдоль реки, узка. Но на каждом шагу попадаются чайные, лавки, харчевни. Под большим зонтом расположился гадающий, все имущество которого умещается на столе. В чайной двое сидят за накрытыми столами, слуга подает им пиалы.

Внимание многих мужчин, находящихся на этой улочке, привлекает корабль — они кричат и машут руками.

И на южном берегу возникает мост — мост Хунцяо, переброшенный через Бяньхэ. В XII в. он был вершиной инженерно-технической мысли. Построенный без единой металлической детали, соединяющий два берега крутым пролетом, он передан художником до мельчайших подробностей. Все пропорции настолько точны, что, по словам специалистов, изображение моста на свитке — не только художественное изображение, но и истинно великолепный технический проект. «От ворот Дуншуй до Сишуй... имеется тринадцать мостов; в семи ли от Дуншуй расположен мост Хунцяо, который без колонн, без крупных бревен, украшен красной охрой. Похож на радугу» [113, 8]. Городской пейзаж на свитке подтверждает

эти сведения. Действительно, изображены ворота Дуншуй, пространство в семь ли (чуть более 4 км) и мост Хунцяо. Отсутствует лишь мост Сунгэнчанцяо, но это не нарушает общей достоверности картины.

Мост (проезжая часть и спуск с него) и главная улица заполнены людьми. Здесь нет ничего неподвижного. На мост въезжают на лошадях чиновники, им навстречу движутся пешеходы, носильщики паланкинов, разносчики и продавцы товаров.

Корабль, проплывающий под мостом, привлекает внимание всех. Маленькие, суетящиеся, подвижные фигурки облепили перила моста, что-то кричат, на что-то указывают, протягивают руки или размахивают ими. Напряженность рулевых, работающих шестами, «рубящих» мачту, ловящих «концы» или отталкивающихся от моста шестом и кричащих на берегу, противопоставлена художником толпе прохожих. Мастер умело передает этот контраст: с одной стороны, показывает нелегкий труд матросов, с другой — безмятежность толпы.

На мосту идет бойкая торговля: разложены прямо на земле или на столиках канаты, снедь, лекарства, обувь, столярные инструменты. Рядом с мостом — лавка, где продают семена для посева.

Изображение перекрестка поражает нас удивительной точностью и реализмом: художник сумел передать все, что было характерно для жизни города того времени. В «Записях» мы читаем описания различных видов телег, в свитке Чжан Цзэдуаня мы видим и одноколесные и двухколесные телеги — рисунок предвосхитил рассказ автора XII в.

С обеих сторон Чжан Цзэ-дуань замыкает перекресток вертикалями (справа — флюгер для проплывающих мимо судов, слева — декоративные украшения ресторана), из которых левая более массивна и тяжела, что мастер и использует, чтобы, загасив динамику правой части свитка, начать плавный рассказ о Бяньляне.

Река уходит на запад. Художник изображает суда на ней удаляющимися — все меньшими и меньшими. Прекрасно владея принципами линейной перспективы, он создает глубину изображения. Где-то на границе свитка затерялись тянущие баржу бурлаки.

Начинается как бы новое повествование о жизни города, расположенного влево от моста.

Прямо перед зрителем — крыши беседки, дома. Ритм коньков, повторяющихся прямых линий крыш, мягко изгибающихся скатов как бы укачивает и уносит от человеческой стихии. Ху-

дожник тщательно выписал крыши домов и сумел в их форме передать все особенности китайской архитектуры. Двухэтажное здание рядом с рестораном органически сочетает в себе и конструктивность, и декоративность, и практическую целесообразность.

Чжан Цзэ-дуань добивается легкости и живописности силуэтов и плоскостей крыш благодаря тому, что он «разобрал» каждую крышу, поэтично передал изогнутость скатов, приподнятость углов, напоминающих раскрытые крылья летящей птицы. Вся масса поэтому не кажется тяжелой, давящей на поддерживающие ее тонкие колонки. Равномерное повторение рисунка черепичной кровли иногда спорит с белыми контурами крыш, столь же резкими и экспрессивными, как и два старых тополя. Весь передний план не задерживает взгляд зрителя, а как бы «парит» в воздухе, сливаясь с рекой и далекими окрестностями.

Чжан Цзэ-дуань по-новому — верно, реалистично и пластично — передает фактуру и объем желобчатой черепицы. Он моделирует ее не только объемно, прибегая к методу масштабного увеличения или уменьшения, но и графически, отделяя небольшими черными дужками, отбивая один ряд от другого монохромными изогнутыми линиями. Изображение декоративных резных фигурок на коньке крыши (*чивэй*) [9, 46] вместе с черепицей создает иллюзию движения. Но общее состояние тишины и покоя подчеркивается распускающимися листочками ивы, которые, как дымкой, окутывают дома и на которые невольно соскальзывает взгляд с изогнутых скатов крыш. Границы крыш выносятся художником за пределы свитка, создавая впечатление единства, органичной слитности домов с деревьями, рекой, берегами и воздухом.

Отдыхающие мужчины, сидящие на балконе второго этажа ресторана, и мужчины в чайной также вторят общему настроению. Движения их мягки и плавны, нет ни суеты, ни криков, ни громкой речи.

Но на следующей улице уже вновь бурлит жизнь. Пульс ее чувствуется и в мерном шаге осликов, навьюченных тяжелыми корзинами, и в тяжелой поступи ведущего их; и в том внимании, с каким слушает толпа сидящего на циновке старца, перед которым разложены лекарства; и в работе двух ремесленников, ремонтирующих телеги; и в том старании, с которым нагружают товаром лошадь у чайной. Два буйвола везут большую двухколесную телегу, другая такая же телега стоит у пельменной.

 После поворота реки первый план занимает магистраль, ве-

дущая в город, к воротам Дуншуй. Улицы спускаются к ней, как ровные ручейки. На этой шумной магистрали мы сразу же видим под легким навесом от солнца мужчину в темной одежде. Он сидит за столом, а перед ним — атрибуты для гадания. На трех вывесках видны надписи: «Божественное гадание», «Предсказывается судьба», «Разрешаются сомнения». Перед нами гадальщик, активно завладевший вниманием людей. В период Сун такие гадальщики были очень распространены.

В книге «Голубая волна» Чжоу Хуя [155, 7] говорится о том, что «в период Сюаньхэ гадающие имели большое значение, без их предсказаний даже не выходили из дому». В том, как согнулся мужчина, слушающий гадальщика, художник передал и ожидание хорошей судьбы, и нелегкую жизнь человека, и, видно, не такие уж сладкие предсказания, которые тяжким грузом ложатся ему на плечи и гнут к земле.

Справа от гадальщика, под старой ивой, устало опустился на землю носильщик — у него нет сил ни прилечь, ни раздеться, ни протянуть ноги. Перед ним — коромысло с коробами. Рисунок экспрессивен и динамичен, линии резки — они эмоционально вторят ощущению, рождаемому рисунком ивы. Слева от гадающего — казенный двор, окруженный каменной стеной. Прислоненные к ней флаги и зонты, лежащие на земле фонари и поклажа рядом с группой носильщиков-слуг напоминают о дне поминовения.

В эту большую, шумную улицу опять вливается улочка. Она отгорожена от магистрали речушкой и мостиком. Прямо — буддийский храм. Его главные двери закрыты, перед ними стоит монах. Рядом с храмом — магазин. В нем работа еще не окончена, продавец взвешивает товар. Ниже по улочке ослики несут корзины с углем. На мостике человек, продавший товар и спешащий домой. На берегу речки мирно пасутся свиньи. Женщина спокойно смотрит на улицу.

На улице же царит оживление. Опять мы видим и паланкины, и спешившихся всадников, и одноколесные телеги, и двухколесные, в которые запряжены три вола. Видим и харчевню под навесом, и продавца под зонтом, торгующего веточками ивы (стоят в корзинах), продавца больших лепешек. Люди стоят, машут руками, говорят, кричат, идут, бегут, едут.

И как разрядка, контрастируя с этим шумным перекрестком, — широкая река-канал, окружающая город, защищающая его. Гладь воды, слегка тронутая кистью художника или же созданная совсем необработанной плоскостью фона, покойна и величава. Река нежится в зеленых берегах. Легкая оправа из

прямых и четких ветвей ив, опушенных листвой, создает впечатление воздушности. Резкие горизонтали балок и перил членят эту часть свитка на планы, а вода, проезжая часть моста, его перила образуют воздушную перспективу, уводя глаз зрителя за границу изобразительного поля. Перила моста облеплены людьми. Но в отличие от активности и оживления публики на мосту Хунцяо здесь сравнительно тихо. Стоят, смотрят на воду, кто-то указывает пальцем на рыб, о чем-то разговаривают.

Из городских ворот выезжает большая телега, покидает город старик на осле, за которым трусит осленок, видна и одноколесная телега с товаром, покрытым ватным одеялом. Реалистично переданы и осел в упряжке, и люди, также впрягшиеся в нее. На фоне реки, на фоне белых одежд и светлой дороги художник преднамеренно выделяет черный силуэт осла, вытянувшего в натуге шею, упирающегося ногами в мостовую; пятно «работает» активно, а рисунком линии спины, шеи и ног Чжан Цзэ-дуань подчеркивает всю тяжесть непосильной ноши. Покойно восседая на лошади, выезжает из города богатый чиновник, к нему простирает руки нищий. Широкополая шляпа отличает сановника от простых людей. Лошадь под уздцы ведет слуга. Из ворот показывается голова первого верблюда, за которым тянется караван.

Городские ворота Дуншуй — составная часть древней крепостной стены. Построенная для защиты города, стена над каждыми воротами имела четырехугольную в плане сторожевую или же надвратную башню. Башня ворот Дуншуй, расположенная по оси стены, несет не только утилитарную нагрузку, но и является прекрасным памятником архитектуры. Художник, создавая часть свитка, посвященную воротам Дуншуй, точно передал характер творения лучших средневековых зодчих Китая, которые прекрасно чувствовали конструкцию и понимали необходимость органического единства конструктивных, функциональных и декоративно-художественных элементов.

К тому же Чжан Цзэ-дуань передал соотношение масштаба ворот и их окружения, подчеркнул эстетические задачи архитекторов, которые всеми средствами стремились сочетать сооружение с окружающим ландшафтом.

Этот кусок свитка настолько самостоятелен и художественно завершен, что мог бы быть отдельным живописным произведением того жанра, который получил в Китае в средневековье название «архитектурная живопись» (в китайской искусствоведческой литературе он называется *цзехуа* — «линованные

картины» или иногда *лоугэхуа* — «живопись павильонов и дворцов»).

Как и на предыдущей части свитка, показывающей экстерьеры домов, Чжан Цзэ-дуань сумел выявить те приемы (целая система в художественном методе), которые использовали зодчие.

Проем городских ворот прорезан в каменном массиве, по форме напоминающем усеченную пирамиду. Гладкие, вздымающиеся стены ворот завершаются площадкой; на ней, как на постаменте, покоится легкая надвратная башня. Окруженный балюстрадой легкий деревянный павильон поднят над площадкой еще на десять ступеней за счет деревянного цоколя из сложной системы опор (*доугун*). Доугун крыши и цоколя служат не только опорами перекрытия и пола, но и являются активным декоративным началом. Они придают сооружению пышность, а их структура — тонкая филигрань и монументальная стена — очень удачно контрастируют друг с другом.

Композиционным центром художник избирает павильон, направляя к нему глаз зрителя по косо расположенным граням ворот, а также по широкой, стрелой уходящей к башне лестнице.

На примере этого павильона мастер и раскрывает нам средства архитектуры. Слиянию с окружающей природой, гармонии с городской застройкой — с композицией города, выражению идеи врат как фортификационных сооружений и как воплощения могущества и неприступности столицы Китая способствует целый ряд приемов архитектора. Массив «пьедестала», прямоугольное, а не арочное завершение ворот, членение на бесчисленные горизонтали, тяжелые выступы, окаймляющие проем, создают суровое впечатление, подавляя нас своей мощью и силой. Оно уравновешивается и в то же время подчеркивается легкой, изящной верхней частью.

Крыша увеличивает выразительность павильона. Ее изогнутые края, облегченные на концах отсутствием конькового ребра, сливаются с далью, глубина которой передается параллельными линиями (опять тот же принцип воздушной перспективы): верхней частью проема ворот и коньком кровли, начинающим свой стремительный бег от переднего плана, от первой чивэй (декоративной резной фигуры) вглубь, где край картины как бы срезает вторая чивэй, что, как и задумал художник, помогает продлить линию горизонта далеко за рамки изображения.

Очертание гнутых скатов кровли подчеркнуто темной толстой линией, белый же контур отбивает плоскостно решенную

крышу от ландшафта, зрительно приближает ее к зрителю. Конек, ребра, скаты, завершение конька и скатов декоративными резными фигурками — все скрупулезно подмечено и передано художником. А динамика завершений кровли — коньков и экспрессия изломанных стволов и плотных ветвей тополей, проглядывающих сквозь ивы, сходны друг с другом, создают единое настроение пробуждающейся весны. Кроны тополей на переднем плане своим кружевным силуэтом как бы перекликаются с грациозно взлетающей крышей, ажурным карнизом, доугунами, которые также легки и изящны по своей структуре.

Поверхности кровли надвратного павильона художник решает иначе, чем крыши домов у моста Хунцяо. Если там была динамичная по структуре, слоистая кровля, то здесь Чжан Цзэдуань не моделирует отдельно черепички, а покрывает видимые нам два ската лишь сплошными прямыми линиями, сгущая их к ребрам крыши, разрежая к центру.

Сопоставление и подчеркивание противопоставляемых линий крыш и поверхности стен — один из приемов мастера. В этом плане представляет интерес и противопоставление крыши большого павильона в верхней части свитка крыше маленькой сторожевой будочки — входа на башенную лестницу (внизу картины).

Монументальность и величие, тишина и какая-то отрешенность надвратной башни подчеркиваются дробностью и гомоном городских улиц, начинающихся сразу же за стеной. Шум улиц и гомон заполняющей их толпы как бы разбиваются о городские ворота, замыкаются на них.

Первый план свитка не так интересен и активен, как второй. Действие, распространяясь по горизонтали, переполняет центральную часть свитка. Улицы города, застроенные рядами домов, заполнены торгующими, покупающими или праздно шатающимися людьми. Мы видим не столько жилые кварталы, сколько торговые. Дом за домом, ряд за рядом, сменяя друг друга, чередуются лавки, магазины, рестораны, чайные, харчевни. Прилепившись к городской стене, расположилась открытая небольшая парикмахерская, в которой бреют клиента. Через улочку — дома. Точка зрения художника настолько высока, что мы видим лишь их крыши да кроны из дворовых садиков. Та же размеренность линий коньков, тот же строй черепичных кровель, то же чередование скатов и взлетающих краев кровель, как и в других частях свитка. Здесь разместилось множество мелких лавчонок, чем-то торгующих (чем — неизвестно, ибо вывески читаются только в первой половине: «Ли, который продает...», «Долголетие...» и т. п.).

А через улицу — то ли лавочка, где предсказывают судьбу, то ли канцелярия, а рядом, под навесом, большая толпа, внимающая рассказу старика.

Проезжая часть улицы на всем протяжении «усыпана» людьми. В ворота уходит караван верблюдов, покидая город. Только что въехавшая одноколка с товаром остановилась у ресторана семейства Сун. Ослы еще перебирают копытами. Около них кто-то навьючивает двух привязанных к старой иве ослов, собираясь ехать домой.

К ресторану усталые носильщики несут два паланкина с женщинами. Несколько изможденных слуг тащат бамбуковые коромысла с корзинами на концах — один трусит рысцой, больше других сгибаясь под тяжестью ноши. Бродячий монах с выбритой макушкой, в коротких одеждах, с бамбуковой корзиной за плечами, как коробейник, предлагает всем свитки с буддийскими канонами. За ним в широкополой шляпе, восседая на лошади, с шелковым кнутом в руке, окруженный слугами с зонтами и едой едет в сторону городских ворот какой-то сановник. Его лицо под шляпой из плетеного бамбука спокойно, пожалуй, даже надменно-презрительно, что еще больше подчеркивает резкую противоположность между вельможей и натруженными, усталыми слугами.

Чжан Цзэ-дуань детально выписывает жизнь правой стороны улицы, сделав ее смысловым центром этой части панорамы. Тюки товаров у первой лавочки, где продают ткани, возвышаются сразу же у городской стены. У магазинчика разыгрывается сцена: хозяин лавки, принимающий товар, чем-то недоволен. Художник передает в жестах и мимике спор людей.

Рядом — лавочка, в которой оказывают услуги: пишут письма. Каллиграфическое письмо на задней стенке этого «ателье» служит лучшей вывеской-рекламой. На столе разложено имущество писца: бумага, тушь, кисти. Использование обратной перспективы (традиционного способа построения пространства) и передача трехмерности вещи создают иллюзию линейной перспективы с точкой схода не на горизонте, а вне пределов картины со стороны зрителя и вводят нас в самую гущу жизни города, мы не являемся уже сторонними наблюдателями, мы активные участники действия.

Далее — малюсенькая лавчонка по продаже луков. Здесь интересен не только товар, не только специфический колорит интерьера, но и реалистическая передача человеческих фигур.

Самое крупное торгово-питейное заведение на этой улице — упомянутый ресторан семейства Сун. В большом здании во всех трех этажах расположены залы и комнаты для приема посети-

телей. К зданию примыкают квадратный двор, в конце его, у плетня, высится гора больших глиняных горшков. С фасада ресторан украшен в соответствии с требованиями своего времени не только матерчатыми полотнищами, но и чрезмерно обильными декоративными резными украшениями. «Все винные погребки столицы должны иметь на своих входах цветные шелковые стяги, придающие торжественный вид... Все эти ресторанчики обязательно имеют закрытые залы и коридоры» [113, 15, 16].

Около ресторана царит большое оживление. С одной стороны входа, в лавочке, продают душистое вино, перед домом устроились торговцы ивовых и абрикосовых веточек, лоточники. Дети, сидящие на руках у матери или на плечах у отца, и женщины, покупающие зеленые побеги, вписанные композиционно в круг, динамичны.

Слева от входа, под большим круглым зонтом, стоит лоток с фруктами. Перед ним в деревянном ведре — стебли сахарного тростника. А рядом, на углу, — ярко-полосатое полотнище, прикрепленное к древку, призывает всех в «Магазин баранины Сунов». Здесь продают готовую мясную пищу. На тротуаре толпа, собравшаяся вокруг монаха-даоса, слушает его рассказ. На фоне статичных фигур выделяется мальчик, пробирающийся, работая локтями, в первые ряды зевак.

На другом углу перекрестка — аптека: «Прием больных семейством Ян», чуть дальше еще вывеска: «Магазинчик по продаже атласного шелка в больших кусках семейством Ван». Перед прилавком — длинные скамьи, на которых удобно посидеть и выбрать товар; в магазине, несмотря на поздний час, еще есть покупатели. Рядом с ним довольно большой магазин семейства Лю по продаже ароматических палочек из сандалового дерева.

Перекресток не очень запружен пешеходами. Справа от него едет всадник на лошади, люди толкают тачку, две телеги типа «тайпин» везут своенравные ослы (по четыре в каждой упряжке), два-три торговца-«коробейника» несут товар, небольшие группы людей идут, стоят и разговаривают, несколько человек машут руками. Два осла по другую сторону перекрестка (у нижнего края свитка), впряженных в одноколку, спокойно везут бочки и корзину. Они выезжают на центральную улицу, ведущую к воротам, и скоро выедут из города.

Слева от перекрестка, под зонтами, что-то продают, а рядом что-то привлекло внимание прохожих, и они образовали небольшую группу. Дальше торгуют, вероятно, или свечами в коробочках, или ароматными палочками.

На стволе ивы повешены тонкие коромысла, а их хозяева ведрами на веревках достают из глубокого колодца воду. Колодец не огражден ни срубом, ни крышкой, нет и никакого приспособления для подъема ведра с водой. Лишь крестообразная железная решетка положена на шахту колодца.

Восемь вывесок привлекает наше внимание. На них сообщения о лекарствах, врачах. На свитке показан небольшой «кабинет» лекаря, к тому же и фармацевта, который излечивает, судя по вывескам, «пять болезней, семь ран», изготовляет «пилюли, сделанные по истинному рецепту, лечит болезнь, причиненную водкой». Лекарь оказывает помощь ребенку, которого принесли женщины.

На этом свиток заканчивается.

Существующие в китайской искусствоведческой литературе мнения о завершенности данной композиции [150, 27] или же о существовавшем в прошлом продолжении [155, 4; 124, 5] имеют своих сторонников. Нам в связи с тем, что работа с картиной «День поминовения...» проводится лишь по репродукции, судить о правильности какой-либо из двух точек зрения довольно сложно. Но в силу логических и визуальных заключений можно с большим основанием согласиться с мнением, что «День поминовения...» в данном состоянии является завершенной композицией.

Сложный и спорный вопрос о хронологических рамках создания картины имеет также две точки зрения (одни относят свиток к 20-м годам XII в., другие — к концу XII, либо к началу XIII в.). Кажется логичным и достоверным определение работы Чжан Цзэ-дуаня XII в. (до 1126 г.).

Свиток, запечатлевший пейзаж протяженностью более 4 км, воспроизводит жизнь не просто средневекового города, а китайской столицы Бяньлян периода Сун.

Лучшее доказательство этому — знакомство с жизнью города по письменным источникам — записям современников Чжан Цзэ-дуаня («Записки о ярких снах в Восточной столице» [113]).

Как мы видели (сравнивая литературное и изобразительное произведения), такой транспорт, какой изображен на свитке, существовал в начале XII в.; только так, как на свитке, украшали вход хозяева магазинов и лавочек в Бяньляне.

На свитке кожу, бамбук, древесный уголь, бобы в мешках перевозят мулы, ослы, лошади, буйволы — так было и в жизни в те времена. Мы видим изображения лавочек, где продают всевозможные товары. Об этом сообщается и в «Записках...»: «Имеются специализированные магазины по продаже тканей,

седел, луков, ароматных веществ, кистей, туши и т. д. Продают чай из бутылей, пироги с финиками и грушами, ароматные печеные лепешки, проросшие бобы» [113, 12].

В картине в каждом переулке, на перекрестках, у моста находятся мясные открытые лавочки, в которых трое или пятеро разделывают туши большими ножами. Вечером появляется в продаже жареное, тушеное и вареное мясо.

Мы встречаемся также с большим количеством мелких лоточников и всевозможных торговцев именно первой половины XII в. Они на подносах продают копченых уток, кур, «маленькие дети, одетые в белую хлопчатобумажную одежду, на синих полотенцах держат белые глазурованные миски и продают остро приготовленные блюда... На маленьких тарелочках продают сушеные фрукты» [113, 17].

Чжан Цзэ-дуань не прошел и мимо одежды современников. Достоверно изображенные костюмы, по которым можно определить сопринадлежность людей или узнать их род занятий, идентичны описанным в «Записках...»: «Люди, упаковывающие лекарства, должны носить головной убор. Даже для нищих существуют также определенные правила, как быть одетыми: если даже немного неряшлив вид — публика его не примет. Крестьяне, ремесленники, торговцы — тысячи разных профессий — все имеют в одежде что-то свое, характерное. Например, торговец ароматными палочками должен носить шляпу и накидку, закрывающую плечи, владельцы ломбардов — черную рубашку с кушаком. Прохожий мог сразу же определить, кто это такой» [113, 29].

В отличие от литературного памятника свиток Чжан Цзэ-дуаня доносит до нас жизнь города более конкретно, более образно.

План-схема столицы Баньлян в районе ворот Дуншуй устанавливается по тексту «Записок...», полностью совпадает с изображением на свитке Чжан Цзэ-дуаня.

Несомненно, что именно г. Бяньлян передан художником в его работе. Но — что еще важнее — художник писал его с натуры. «Он писал то, что видел, ничего не пропуская, ни одной мелкой детали, ни одного незначительного события» [155, 5], ибо в последующее время в бесчисленных репликах и копиях «потомки небрежно рисовали» тот же мост Хунцяо, лавочки, вывески и животных. Анализ формальных качеств свитка может дать еще лишние доказательства, что свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ» был выполнен только в период первого этапа в истории Сунской империи.

 Выбор мастером так называемого ручного, т. е. горизонталь-

ного, свитка был предопределен темой и сюжетом произведения, а горизонтальный свиток обусловил организацию пространства. Чжан Цзэ-дуань, как и его коллеги XII столетия, понимал принцип видимого как передачу того, что можно увидеть на огромном протяжении, с разных точек зрения, но в один и тот же промежуток времени (фактор одномоментности). Так рождался свиток-панорама. Художник будто мгновенно увидел одну необъятную сцену, а в этой сцене другие, маленькие сценки и в каждой из них живые и разнообразные персонажи.

В области композиции Чжан Цзэ-дуань создал произведение, во многом отличающееся от предшествующих (и, можно смело сказать, и последующих) свитков бытового жанра. Свиток как единое композиционное целое имеет к тому же два зрительных и смысловых композиционных центра, и между этими двумя эмоционально насыщенными частями (центр первой композиции — мост Хунцяо, второй — ресторан Сян на шумной городской улице, слева от ворот) существуют небольшие композиционные узлы.

Только в первый момент кажется, что отдельные группы людей ничем не связаны друг с другом. Вглядываясь внимательно, замечаешь как их взаимосвязь, так и единство внутри самых разнообразных сценок, где место каждого человека найдено очень удачно. Объединены люди, различные по эмоциональному настрою. Художник сумел придать каждой фигурке, высотой не более половины сантиметра, индивидуальность. Мы видим и различные выражения лиц, и разнообразные позы и движения, и всевозможные ракурсы фигур. Следуя композиционному ритму, он по-разному изображает человеческие фигуры. В свитке нет ничего неподвижного, но наиболее активны люди, размещенные художником на мосту Хунцяо и в городе, у ресторана. Движение нарастает по направлению к композиционным центрам, и линейное решение деревьев, фигурок людей (сначала менее подвижных, статичных, потом быстро двигающихся: люди снуют по улицам, выходят из двора, выглядывают из окон, что-нибудь несут, держат, протягивают, разговаривают, жестикулируют) подчеркивает это.

Колористическое решение произведения отвечает смысловой и композиционной задачам художника. Не насыщая цветом первые части свитка, работая светлой тушью, иногда с подцветкой, автор придает легкость и зеленоватым деревьям, и жемчужно-серым постройкам, и голубоватой воде, спокойной цветовой гаммой подкрепляя впечатление тишины, предвечернего состояния, пробуждающейся весны. Там же, где действие достигает наибольшего напряжения, вступают в строй локальные

яркие цвета (синий и красный в одеждах людей, в украшениях домов, моста Хунцяо).

Живописность достигается и тем, что и природа, и дома, и люди в большей части свитка моделированы легко и мягко. Они контрастируют с сухими, резко графичными ветвями тополей, обшивкой и снастями лодок, архитектурными деталями ворот.

Изобразив более 550 человек, около 55 животных, свыше 20 лодок и более 20 паланкинов и телег, художник нашел для всех различную живописную и графическую характеристику. Не только сила каждого мазка, но и манера его наложения на шелк различны. Ровные, прямые линии преобладают в рисунке домов, телег, лодок, ворот. Но для изображений людей, животных, изгибов и украшений крыш найдены тонкие, изменчиво-извилистые мазки кисти. Стволы деревьев переданы жесткой, грубой линией, а ветви ивы — изящной и мягкой, штрихами, пунктиром. Земля и небольшие холмики созданы своеобразными складками (морщинками), а водовороты — мягкими, быстро закручивающимися спиралью линиями. Таким образом, различные способы техники ведущих жанров живописи — толстый или тонкий мазок, слабый либо сильный, прямой или обрывающийся, длинная линия либо короткий штрих — соединились воедино в «Дне поминовения...».

Техника живописи свитка полностью отвечает как уровню развития живописно-тушевого мастерства, так и его основным эстетическим принципам, основанным как на многовековом традиционном умении владеть кистью, так и на новых достижениях. Сила мазка, его интенсивность, наполненность кисти тушью таковы, что тушь «проникла даже на заднюю сторону свитка» [155, 5].

В «Дне поминовения...» мы сталкиваемся не только с различной живописной техникой, не только с разнообразными узлами сложноподчиненного композиционного построения, но чувствуем мастерский синтез традиционности с новаторством.

Чжан Цзэ-дуань вводит большие площади чуть тронутых кистью плоскостей. Небо в начале свитка, поверхность могучей реки, безмятежная гладь обводной речушки, тротуары и мостовые улиц вносят в активный ритм городской жизни то успокоение, то контраст, но всегда подчеркивают мысль автора. Далее художник полностью использует все возможности и умение «архитектурного» жанра, сложившегося к XII в. в самостоятельный вид живописи. Как мы говорили ранее, полное соблюдение принципов работы в «линейном» жанре помогло Чжан Цзэ-дуаню создать великолепные куски изображения (с

воротами и башней, и с крышами домов, и с группой лодок и т. п.).

В творчестве Чжан Цзэ-дуаня находят воплощение утвержденные в трактатах, проверенные на художественных произведениях теории построения перспективы, организация пространства. Прибегая к масштабности, к толщине мазка и его насыщенности тушью, автор строит трехмерный объемный мир. Более жирной линией и более густой тушью выполняются несущие конструкции моста, домов, перекрытий, башни, более близкие к зрителю предметы; второстепенные детали — части украшений, предметы второго и дальних планов — выполнены тонкими линиями, штрихами и бледной тушью.

Строя горизонтальный свиток-панораму, мастер использует также и выверенные традицией изображения наблюденного мира с высокой точки зрения, как бы с высоты полета птицы, а также прибегает и к нескольким точкам видения, что позволяет зрителю свободно двигаться по всей местности вдоль реки.

При работе над свитком Чжан Цзэ-дуань в манере восприятия, обобщения и способе передачи натуры был верен своим предшественникам. «День поминовения предков на реке Бяньхэ» — это результат этюдов с натуры, итог долгих наблюдений. Это сложившийся в памяти после всех полученных впечатлений общий поэтический образ города.

Не только у своих современников, но и во все последующие века свиток пользовался у коллекционеров большой популярностью. Он завоевывал любовь как произведение глубоко национальное, реалистическое, корнями уходящее в традиционное китайское искусство.

Копирование, подражание и даже подделки этого свитка были очень распространены. В книге цинского автора Сун Чэнцзэ можно найти заметки о том, как в период Южной Сун «в столичных лавочках все свитки — панорамы, посвященные теме „Цинмин шанхэ“, стоят один лян (золотом.— *Т. П.*). Размеры очень разнообразны — большие и маленькие. Большинство выполнено академическими художниками» [150, 2]; «Были люди, которые получали 1200 лян золотом за свиток».

Почитателей картины было много, и за право приобрести ее выплачивались большие суммы либо даже совершались кражи и убийства. Возможно, львиная доля сведений недостоверна и за давностью лет обросла легендами и преувеличениями, но даже толика правды еще раз подчеркивает значимость картины. Есть интересная легенда о том, как один художник-непрофессионал, по имени Цан, долго любуясь оригиналом «Дня по-

миновения...», создал точную копию и продал ее влиятельному лицу за 800 лян золотом.

Большое количество подобных свитков часто до сего дня вызывает сложность при изучении, атрибуции и анализе оригинального свитка Чжан Цзэ-дуаня.

Влияние свитка этого великого мастера на другие работы — в бережно сохраненных реалистических традициях. И все-таки каждое произведение, подражающее мастеру, отличает от оригинала Чжан Цзэ-дуаня привнесение элементов, в первую очередь отражающих современную подражателю эпоху, ее быт и эстетические принципы, формы и технику изображения виденного, и новые колористические решения, а также его манеру как живописца [233; 259, т. II, Annotated, 38].

Необходимо отметить, что «День поминовения...» — одно из немногих известных нам произведений, в котором художник-жанрист сосредоточивает свое внимание на конкретных социальных условиях бытия человека. В этом свитке запечатлена обыденная, повседневная жизнь человека, переданная иными, чем раньше, средствами художественного выражения. Можно с полным основанием сказать, что в свитке нашли воплощение образы и темы, возникшие в самой жизни, в нем наглядно проявляется отношение художника к действительности. Жанровые картинки свитка-панорамы носят конкретно национальный характер, придавая всему произведению демократическую окраску.

* * *

Таким образом, из всего вышесказанного вырисовывается картина жизни художников-профессионалов в сунское время.

Можно с уверенностью сказать, что расцвет китайского изобразительного искусства приходится на начало XII в., когда в сфере китайской науки и культуры существовал целый ряд предпосылок, незаметных и постепенных количественных изменений в области эстетики, этики, философии, ви́дения окружающего мира, средств его художественного выражения и обобщения, который свидетельствовал о подготовке в ее недрах перехода к новому качественному состоянию.

Бурное развитие науки, техники и экономики, рост городов, появление все новых и новых ремесел, укрепление политических и финансовых позиций торгового сословия привели к тому, что новые общественные слои, деятельные и полные энергии, не только жаждали материального обогащения, но и стремились познать мир. А лучшим средством запечатлеть увиденный мир,

еще больше познать, а также и насладиться им была живопись, развивавшаяся благодаря этим социальным условиям.

Наблюдательность, точное перенесение по памяти виденного на шелк или бумагу, большая верность натуре, умение передать явления природы, ее изменчивость, ее особенности и настроения, тщательность исполнения, передача пространства в соответствии с разработанным приемом многоплановости (воздушная перспектива), наделение основных изображаемых объектов философским и религиозным содержанием, иногда символическим подтекстом, соблюдение традиций и подражание старым мастерам — вот основные принципы, которыми руководствовались художники этого периода.

Но расцвет китайского искусства эпохи развитых феодальных отношений был приостановлен захватом северной части Китая чжурчжэнями. В эти же годы заканчивается стадия становления императорской Академии живописи и начинается новый этап в ее истории — этап зрелости в южносунское время (вторая половина XII — третья четверть XIII в.).

АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ в 1127—1279 гг.

Зимой 1125 г. полчища иноземцев-чжурчжэней выступили в поход против Сунской империи. В 1127 г. они захватили Бяньлян. Город был разграблен. В плен были захвачены бывший император Чжао Цзи и тогдашний верховный правитель Сунской империи Чжао Хуань (1125—1127). Вскоре вся северная часть Китая перешла под владычество чжурчжэней. Спасаясь от порабощения завоевателями, императорский двор, члены государственных министерств и учреждений, деятели науки и культуры были вынуждены переселиться южнее р. Янцзы и обосноваться в Линьане (совр. Ханчжоу), ставшем новой столицей сунской династии.

В июне 1127 г. Чжао Гоу, сын плененного императора, провозгласил себя властителем Поднебесной. Началась вторая половина правления сунской династии.

В южной столице начинает налаживаться жизнь. Редкий политико-административный центр бывает так удачно расположен, как Линьань, растянувшийся по берегу оз. Сиху. Он становится процветающим крупным городом с развитыми ремеслами и торговлей, главным центром культурной жизни страны.

В короткий срок увеличивается население Линьаня: к 40- годам XII в. в нем жило более миллиона человек [45, 159—163]. В столицу стекаются ученые и художники, каллиграфы и поэты. Нашествие чжурчжэней, варварский разгром завоевателями ценнейших коллекций произведений искусств, разгон лучших представителей культуры, работавших при императорском дворе, вывоз искусных ремесленников и мастеров, певцов и актеров затормозили расцвет искусства Сунской империи, но не прервали его.

В середине 30-х годов постепенно начинает вновь собираться императорская коллекция художественных произведений и библиотека. Записей о том, как пополнялись фонды, немного, но характеристика коллекции в целом и библиотеки в частности имеется в мемуарах очевидцев.

Уходя на юг, художники, ученые, коллекционеры старались захватить с собой собранные за многие десятилетия шедевры искусства. Почти все было либо разграблено, либо уничтожено

завоевателями. Лишь немногие живописные свитки попали в новый императорский дворец. Желая уберечь от разграбления произведения живописи, император принял решение открыть скупочный пункт якобы частного лица (вблизи границы с северной территорией страны) для покупки награбленных при завоевании ценностей. Кроме того, императорским двором не раз засылались на захваченную территорию тайные агенты для закупки у частных лиц лучших творений живописи и каллиграфии. Это был один из путей восстановления погибшей колоссальной коллекции памятников культуры и искусства. Дарственные свитки, преподносимые императору, тоже шли в общий фонд собрания. В 30-х годах императору были преподнесены 10 иллюстрированных томов собрания «Разъяснений к энциклопедии древних картин» с рисунками XI в.; свиток «Пояс с яшмой» (его подарил Ли Ган). В 1139 г. императорская коллекция пополнилась живописным групповым портретом пяти императоров и заслуженных государственных деятелей и т. д.

Коллекция росла настолько интенсивно, что к концу 1140 г. был издан указ о том, чтобы вновь построить хранилище Мишушэн. Уже в 1144 г. в новый Мишушэн были приглашены министры, чтобы познакомиться с коллекцией, в частности с шедеврами каллиграфии эпох правления династий Цзинь (280—420), Тан, Сун, этнографическими памятниками эпохи «Троецарствия» (III в. н. э.). В 1149 г. император воссоздает Мигэ, где стали храниться лучшие произведения искусств.

К концу 30-х годов во множестве начинают появляться произведения изобразительного искусства, отвечающие вкусам художников работавших в воссозданной Чжао Гоу (1127—1162) в 1138 г. в Линьане Академии живописи. Вновь в одном учреждении объединяются мастера изобразительного искусства.

Император, сам неплохой каллиграф и поэт, понимая и ценя искусство, тратил много сил, времени и материальных средств, чтобы сохранить достижения живописцев Академии живописи Бяньляна. По его указанию разыскивались и приглашались живописцы, зарекомендовавшие себя как хорошие мастера в первый период правления династии Сун, — для их привлечения к работе в Академии не жалели ни денег, ни чинов.

Впервые при Чжао Гоу Академия живописи, отделившаяся от Генеральной академии в раннесунское время, в правление Чжао Цзи, стала независимой не только юридически. Академии был отведен собственный земельный участок за пределами Линьаня — в Улине, местечке в 8—9 км от столицы, на противоположной стороне оз. Сиху. Этот район известен как место

храма Линьаньсы. Здание Академии живописи находилось неподалеку от этого храма, перед парком Хао.

Структура Академии, установившаяся в начале XII в., была взята за основу при создании Академии в середине — конце этого столетия, т. е. во времена второго расцвета Академии живописи. От этого времени до нас дошло довольно много произведений живописи в отличие от памятников изобразительного искусства конца X—начала XII в. — из-за варварского уничтожения чжурчжэнями богатейших коллекций Бяньляна их сохранилось очень немного. Об искусстве второй половины XII — конца XIII в. можно судить и по дошедшим до нас свиткам и альбомам живописи, и по большому количеству написанных в тот период хроник, исследований и трактатов о живописи, методах образного восприятия и отображения виденного. Кроме известных уже художников-академистов, принесших во вновь созданную Академию свое умение, опыт, мастерство, Академия взрастила много новых интересных художников. За все время ее существования в ней работало девяносто шесть художников.

В чине дайчжао при Чжао Цзи работали: Гу Лян, Ли Ань-чжун, Ли Ди, Ли Дуань, Ли Жуй, Ли Тан, Ли Цун-сюнь, Лю Цзун-гу, Су Хань-чэнь, Цзяо Си, Чжан Цзя, Чжоу И, Чжу Жуй, Ян Ши-сянь, Ян Шэнь-чэнь, Янь Чжун-сюань. Все они были приняты в Академию, восстановлены в должностях, получили высшую меру поощрения — пояс с золотой рыбкой.

Крупными мастерами в 30—60-е годы считались дайчжао: Бай Хуй, Гу Син-и, Гу Ши-янь, Инь Да-фу, Ли Ин, Линь Цзун-минь, Лу Цин, Лю Си-и, Лю Цзун-гу, Лян Сун, Ма Гун-сянь, Ма Жун-чжун, Ма Син-цзу, Ма Ши-жун, Мао Юнь-шэн, Ми Дэ-мао, Ми Ю-жэнь, Ван Сюнь-цэн, Се Шэн, Сун Жу-чжи, Сюй Дао-гуан, Сяо Чжао, Тай Юн-хэ, У Цзюнь-чэн, Фань Ань-хэнь, Фэн Син-цзу, Хоу Шоу-чжун, Ху Шунь-чэнь, Чжао Бо-су, Чжао Бо-цзюй, Чжан Чжу, Чжу Хуай-цзинь, Чжу Гуан-пу, Чжу Юй, Чэнь Кэ-цзю, Чэн Цзяо, Чэнь Цин-бо, Чэнь-шань, Шунь Ти-да, Цао Чжэн-го, Цянь Гуан-пу, Цяо Чжи-цзяо; чжихоу — Ли Жун-нян, Ли Цюань, Лоу Гуань, Хань Ю, Цзя Ши-гу.

В 60—90-е годы работали ранее не встречавшиеся нам мастера в чине дайчжао: Бо Лян-юй, Гао Сы-чан, Ли Сун, Ли Ю, Ли Цзяо, Ли Янь, Линь Чжуань, Линь Чунь, Лу Чжи-мао, Лю Сун-нянь, Ма Куй, Ма Юань, Мао И, Минь Тин-цзюнь, Су Сянь-цзу, Су Чжо, Сун Цзянь, Ся Гуй, У Бин, Хэ Ши-чан, Чжан Мао, Чжэнь Цзюй-чжун, Чжу Шао-цзун, Янь Ци-пин, Янь Ци-юй; чжихоу Ма Линь.

 К началу XIII в. немного новых имен попадается нам в за-

писях: Лу Цзун-гуй, Сун-цзуэ, Фан Чунь-нянь, Ху Янь-лун, Чэнь Цзун-сюнь, Ши Сянь-цзу, Юй Гун, бывшие в чине дайчжао; Цун Хуй, Ци Чжун — чжихоу.

За всю весьма длительную историю Академии высшей точкой ее развития в этот период был конец 30-х — начало 60-х годов XII в., известных по девизу царствования Чжао Гоу — «Шаосин». Этот девиз дал название самой Академии — «Академия живописи эры правления Шаосин». Ее деятельность приобрела наиболее законченные и совершенные формы.

Одной из основных задач Академии живописи, как и ранее, было копирование произведений старых, признанных мастеров живописи или следование их методу при создании оригинальных работ. Собираемые по крупицам свитки служили в стенах Академии основой для работы маститых и молодых художников (так, например, Ма Юань воспроизвел панораму «Восемь видов рек Сяо и Сян», принадлежащую кисти Сун Ди; Ма Хэчжи создал копию «Горной деревни» Ли Гун-линя). Такое копирование классических работ, или следование их технике, или свободная интерпретация старого живописного произведения давали возможность совершенствовать кисть обучающегося именно в духе старого письма, т. е. соблюдая древние китайские художественные традиции и тем самым сохраняя их.

В такой же степени, как и раньше, в Академии в качестве одной из тем живописных свитков брали строфы поэзии. Иногда император или глава Академии живописи предлагали членам Академии в виде конкурса одну и ту же тему, выраженную в стихотворной форме.

Департамент дворцовых дел обязан был наряду с другими вопросами решать и вопросы, связанные со снабжением Академии живописным материалом наивысшего качества. Для свитков предназначался специальный шелк (академический, или шелк «двойных прядей» — двойные пряди утка и основы) плотного тканья, толстый, с гладкой поверхностью, отличавшийся от шелка раннего периода большей толщиной и грубостью. Ширина академического шелка была различной (от 90—120 до 210—240 см). Если же художник работал на более тонком и потому дорогом шелке (две пряди в основе и одна в утке), ему приходилось покупать шелк самому. Некоторые художники писали на бумаге, изготавливавшейся из сердцевины молодого бамбука (по рецептам еще времен Южной Тан). Краски были прочны и ярки, так как были минеральными, а не растительными, тушь изготовлялась из ламповой сажи на клею.

Творческая работа художников-академистов велась под постоянным руководством и по наставлениям императора. Это,

естественно, в какой-то мере сковывало и ограничивало творчество мастеров. Перед членами Академии все так же выдвигались задачи развития жанра цветов и птиц, пейзажа, однако первостепенной задачей было создание произведений для украшения быта, создание интерьеров, которые должны были служить своеобразной ширмой, отгораживающей правящие классы от мира забот и тревог. Но чем одареннее оказывался художник, тем больше в его свитках отражались думы и чаяния людей, глубоко переживавших позорное положение некогда могущественной страны. Отсюда — поиски, как и в поэзии того времени, новых форм выразительности, углубление психологизма образов, отражавших лирические переживания человека.

Явственнее всего новое проявилось в пейзажной живописи. В пейзаже лучше всего можно было выразить любовь к родной природе, патриотизм, рожденный трагической угрозой, нависшей над государством, и постоянной борьбой против завоевателей. И вот на смену грандиозным, полным пафоса, тщательно и продуманно сконструированным монументальным композициям X — начала XII в., когда законом было изображение беспредельного космогонического ландшафта, огромных, величественных скал, пришло воспевание будничной и простой природы, окружающей человека, пришли картины, эмоционально насыщенные, узкие по теме и камерные по ее решению.

Хотя в пейзажной живописи конца XII—XIII вв., так же как и прежде, в основе изобразительных приемов лежит передача действительности при помощи трех различных способов, представленных формулами: «высокий — далекий», «плоский — далекий» и «глубокий — далекий», тем не менее различная по характеру эмоциональная насыщенность привела к изменению и характера композиционного решения. Если сравнить пейзажную живопись периода «Пяти династий и десяти царств» и конца XII—XIII вв., то особенно наглядно выявляется разница в восприятии, осмыслении и передаче образов природы художниками этих периодов.

Новое проявлялось в том, что иначе стала решаться задача изображения атмосферы, пространства. Часто горизонт опускался, первый план (заболоченные берега, рисовые поля) делался более углубленным, и дымка не разъединяла живописное изображение на отдельные полосы, а повисала над ним. Композиционно плоскость полотна уже не была так плотно заполнена предметами, как ранее, изображение было менее детализировано, менее точно; все бóльшую роль играл незакрашенный фон. Композиция была асимметричной — изображение кадрировалось так, что оставляло большую возможность для актив-

ной работы мысли зрителя. Главное же, что характеризует данный этап китайской живописи, — это присутствие в картине человека не пылинки «космического» мира, а человека-созидателя, философа, созерцателя.

Эти характерные черты пейзажной живописи присущи поздним работам Ли Тана (1050—1130). Творчество его приходится на рубеж двух различных стилистических эпох, и его справедливо считают как бы связующим звеном в истории китайского искусства, крепко объединившим пейзажную и бытовую живопись XI — начала и второй трети XII в.

Ли Тан (второе имя — Си-гу), родом из Шаньчэна, уезда Хэян, провинции Хэнань, был самым крупным пейзажистом Академии, имевшим опыт работы еще в бяньлянской Академии живописи.

Творчество Ли Тана приходится на первое тридцатилетие XII в. Впервые Ли Тан упоминается в 1101 г. — в этом году он поступил в департамент живописи. Через сравнительно небольшой срок (примерно в 1111 г.) художник держал экзамен на более высокую должность в Академии живописи. Выдержав экзамен лучше всех (в свитке на тему «Харчевня у моста в бамбуковой роще» Ли Тан нашел интересное художественное решение, изобразив не сам кабачок, а вывеску на ветке бамбука), Ли Тан заслужил одобрение императора Чжао Цзи, и ему был дарован чин дайчжао.

Когда пал Бяньлян, художник не работал при дворе, жил продажей своих картин. Чиновник Шао Хун-юань представил его ко двору. Ли Тану пожаловали должность чиновника 7-го ранга и чин дайчжао при Академии живописи. В ту пору ему было около 80 лет [157, 351]. Ли Тану был пожалован пояс с золотой рыбкой, и его назначили на пост директора Академии живописи.

Благосклонность императора Чжао Гоу к Ли Тану проявлялась в том, что художник был первым, с кем советовались император и его приближенные по вопросам изобразительного искусства. Ли Тана считали главой живописной государственной школы, он был признан первым учителем Академии живописи. Не раз император сравнивал творения Ли Тана по силе эмоционального воздействия и живописной виртуозности со свитками Ван Вэя и Ли Сы-сюня (так, например, на свитке Ли Тана «Кумирня на реке Чанся» император написал: «Ли Тана можно сравнить с танским Ли Сы-сюнем»).

Попытаемся же воссоздать творческий путь Ли Тана, нарисовать картину его деятельности, формирование, совершенствование и изменение живописного таланта, хотя и располагаем

незначительным количеством сведений о личной и творческой жизни мастера и лишь репродукциями ряда его произведений. В музеях и частных коллекциях мира имеется около 40 свитков и альбомных листов Ли Тана. Не датированные (кроме одного), они не могут рассматриваться в точной хронологической последовательности. Поэтому анализ работ художника разумнее проводить, исходя из тематической разбивки материала.

Ли Тан в своем творчестве обращался к пейзажу, мотивам с буйволами, сюжетам из повседневной жизни.

На примере пейзажной живописи Ли Тана можно проследить изменение философских и эстетических концепций времени, выраженных через смысловое содержание свитков, выполненных художником различными живописными средствами.

Два типа пейзажа особенно ярко выражают эволюцию творческих замыслов художника. И тот и другой связаны с традиционными горами и водами. К первому типу относятся величавые, торжественные свитки, выполненные по законам пейзажа предшествующих эпох.

«Снежный пейзаж» (Пекин, Гугун) настолько архаичен по композиции и технике, что в нем легко можно угадать влияние таких мастеров, как Ли Сы-сюнь и Фань Куань. Картина, разделенная на семь планов, строится на контрасте грандиозной горной массы — вздымающихся скал и бескрайних тающих далей. Горизонт согласно нормам пейзажа IX—XI вв. очень высокий, бо́льшую часть картины занимают пространства реки с деревушками по берегам и горная цепь. Традиционно организованное пространство, включение в композицию изображений хрупких домиков, мостиков, лодчонок, расположение канонизированно выписанных, масштабно уменьшающихся деревьев выражают философские идеи о непознаваемости мира, незыблемой прочности Вселенной, величавом спокойствии природы, являющейся венцом творения, о ничтожности и мизерности роли и сил человека.

Не изменяют идейной направленности даже фигуры людей, введенные художником. Они — все тот же стаффаж, который мы отмечали, например, у Го Си. В свитке «Снежный пейзаж» художник выразил эстетические идеалы общества начала XII в., основой которых была концепция гармонии и красоты мира, в частности природы.

К первому типу относятся: широкоизвестный свиток «Сосны на ветру в скалистой долине у бурного потока», или «Сосновый ветер в ущельях», или «Сосны на ветру в бескрайних долинах» (Тайбэй, Дворцовый музей), датированный 1124 г.;

«Река в снегу» (Пекин, Гугун); горизонтальная панорама «Река и горы» (Пекин, Гугун). По бурным порывам стихии, клубящимся облакам, упирающимся в небо горным вершинам, по резким контрастам тонких стволов, легких, как кружево, крон лиственных деревьев и могучих монументальных каменных глыб эти свитки примыкают к «Снежному пейзажу».

Свиток «Сосны на ветру», созданный еще в то время, когда Ли Тан работал при Академии живописи императорского двора в Бяньляне, позволяет нам более точно и хронологически определенно говорить о двух этапах в эволюции пейзажной живописи XII в., в частности о различных периодах в художественном творчестве Ли Тана.

Объединяет эти работы и использование единых технических приемов кисти и нанесение туши. Художник для передачи фактуры оголенных, крепких, как кремень, горных пород применяет одинаковые мазки кисти (вошедшие в историю китайской живописной техники под термином «морщины от ударов большого топора»). Одинаковый способ нанесения мазков использовал Ли Тан и при изображении водной поверхности. Техника, известная под названием «узор рыбной чешуи или кисеи», состояла в том, что на поверхность свитка наносились сеткоподобные линии мазками, из которых каждый имел утолщение в начале и тонкую линию в конце.

К первому типу пейзажей следует отнести и свиток, приписываемый Ли Тану, «Водопад в глубоком овраге среди развесистых деревьев осенью» (Пекин, Гугун). Та же техника мазка («удар большого топора»), та же композиция, тот же образ-схема природы, исполненный стандартными художественными приемами.

Но при всей общности формы и содержания, при равной условности характера состояния природы между свитками «Сосны на ветру...», «Водопад...», «Снежный пейзаж» и «Река в снегу» уже намечается и существенная разница. «Водопад...» и «Сосны на ветру...» объединяет новый, ранее не встречавшийся в пейзажах контраст тяжелых, массивных форм переднего плана с тающими, теряющимися в дымке далями. В них художник передает небо уже не нависающим низко над землей, а высоко уходящим ввысь. Такая трактовка природы появится лишь в пейзажах более позднего времени — в конце XII в., особенно в произведениях Ся Гуя.

Жизни на реке и ее берегах посвящен пейзаж «Река и горы». Даже беглое сопоставление двух свитков — Чжао Ганя (см. гл. I) и Ли Тана — позволяет заметить существенные отличия в восприятии и передаче природы художниками разных

исторических периодов. У Ли Тана уже нет всеобъемлющего восприятия Вселенной. Конкретизировалась и точка зрения художника. Четко разработан передний план. Жизнь небольшого мирка больше волнует художника, хотя и далям, уходящим, насколько может видеть глаз, еще есть место в композиции. Здесь, как и ранее, жизнь человека еще не интересует мастера — в этом Ли Тан продолжает традиции живописи X — начала XII в. Но у него можно уже усмотреть то, что характерно для Академии второй трети XII—XIII в. Конкретизация жизни каждого дерева и ручейка характерна для творчества Ли Тана. Лиризм, глубокое и сильное чувство любви к родной природе, окружающей человека, чувствуются в этой композиции.

Еще бóльшая камерность, использование совсем иных средств художественного выражения отличают свитки «Чтение зимой в горах» (местонахождение неизвестно); «Деревня в горах» (Тайбэй, Дворцовый музей); «Скалы и старые деревья», или «Зима» (Киото, собрание храма Дайтокудзи); «Пейзаж с водопадом», или «Два человека у подножия крутого обрыва, смотрящие на водопад», или «Осень» (Киото, собрание храма Дайтокудзи; рис. 17). Эти работы приходятся на второй этап творчества Ли Тана и относятся к новому живописному стилю, который был господствующим в Академии живописи в рассматриваемый период.

В них исчезает чередование параллельных горизонтальных планов, точка обозрения художника становится значительно ниже — все изображенное придвигается к передней части свитка настолько, что кажется будто оно окружает зрителя [259, т. II, 93]. Художник из окружающего его огромного космического пейзажа выхватывает глазом лишь небольшой его уголок. Это позволяет художнику более емко и тонко передать его эмоциональный настрой и выразить эстетические концепции, претерпевшие к 30-м годам XII в. значительные изменения. Теперь главная задача мастера, ведущая к переоценке пейзажа, к новой его трактовке,— передача состояния души человека. Два свитка из Киото — первые пейзажи нового типа.

В дальнейшем появятся произведения Ма Юаня, Ма Линя, Ся Гуя и других пейзажистов, созданные на основе тех живописных принципов, которые открыл и утвердил Ли Тан.

Вторая излюбленная тема творчества Ли Тана — жанровая сцена с буйволом, представленная на лоне природы. Наиболее характерная работа этого типа — альбомный лист «Возвращение с деревенской пирушки», или «Возвращение с китай-

ского праздника Весны» (Бостон, Музей изящных искусств) и др.

В «Возвращении с деревенской пирушки» композиция в основе своей еще симметричная, но смысловая нагрузка уже смещена в правый угол. Ствол ивы, стебли бамбука, кусочек земли — таков берег озера, а само озеро лишь подразумевается: художник оставил на месте озера незакрашенный шелк, причем не обозначена даже граница озера на горизонте.

Диагональная композиция, активная роль белого фона, дополнение изображения иероглифами — все это отличает работу Ли Тана, предвосхищающую произведения мастеров второй половины XII в., для пейзажной и жанровой живописи которых было характерно усиление значения человеческой фигуры, присутствующей в картине.

Творчество Ли Тана охватывает и еще одну область — жанр, в котором в тот период воплотилось демократическое настроение, охватившее в первую очередь литературу и коснувшееся и живописи (например, «Добродетельные братья Бо И и Шу Ци в безлюдье, срывающие травы»). Стремление показать повседневную мирную сельскую жизнь отразилось в свитке «Сельский лекарь» (Пекин, Гугун; рис. 18). Эта выхваченная из жизни сцена привлекательна яркостью народных типов и выразительностью их характеристик. Сюжетная заостренность отсутствует, но изображение строится на противопоставлении динамичности человеческой группы и спокойствия, величия дерева, под которым и происходит вся сцена.

Новые эстетические нормы и художественные методы их выражения, нашедшие место в свитках Ли Тана, еще более наглядно и ярко воплощались в работах других пейзажистов, его последователей, творивших в третьей четверти и в конце XII — первой половине XIII в.

К тем, кому Ли Тан «проторил» дорогу на сложном пути истории живописи, следует отнести известных нам пейзажистов: Сяо Чжао, Ма Гун-сяня, Ма Куя, Ма Юаня, Ма Линя, Жань Цы-пина, Лоу Гуаня, Ся Гуя.

С именем Сяо Чжао связано много анекдотических рассказов и легенд. Ему приписываются различные похождения, чуть ли не разбой в горных лесах — в 30-е годы в них находили приют многие спасающиеся от чжурчжэней ученые, художники, монахи. Но встреча с Ли Таном благотворно повлияла на Сяо Чжао, и он стал его верным учеником.

В историю китайской живописи Сяо Чжао вошел как даровитый пейзажист.

Сяо Чжао, родом из уезда Хуцзи, провинции Шаньси, был

влиятельным художником в 30—60-е годы, членом Академии живописи, крупным чиновником — дайчжао, определявшим в какой-то мере стилистическое формирование молодых живописцев того времени.

Нам известна деталь свитка Сяо Чжао «Холм тигра в Сучжоу» (местонахождение неизвестно), в которой чувствуется влияние Ли Тана в изображении скал, крон деревьев, дорог Но наряду с этим явственно выступает иная манера передачи воздушной среды (за счет облаков, дымки и пустоты). I «Холме тигра в Сучжоу» можно проследить наличие художественных приемов начала и второй половины XII в. Об этом не раз упоминали китайские исследователи истории живописи. Чжан Чжоу, современник Сяо Чжао, писал, что работы Сяо похожи на свитки Ли Тана, но в то же время их отличает характерная стилевая особенность — обильное нанесение туши слоями на картину и точность в воспроизведении: «... все, что он изображал (фигуры людей, пейзажи, лодки, экипажи или здания), было точным и замечательным» [259, т. II, 100].

Автор более позднего времени также подчеркивает сходство работ Сяо Чжао с ранними пейзажами Дун Юаня, Ли Тана, но в то же время отмечает наличие новых черт: «Сяо Чжао ухватил стиль Дун Юаня, но сделал морщинки (мазки. — *Т. П.*) кисти более сильными и энергичными. Он особенно любил передавать странные вершины, скалы, которые производили на зрителя впечатление окутанных несущимися облаками; у подножия скал бурлят горные потоки» [259, т. II, 100].

У Ма Гун-сяня, Ма Куя, Ма Юаня, Ма Линя, Ся Гуя философское и эстетическое содержание получило уже новую художественную форму. В свитке «Спор отшельника Яо Шаня с философом Ли Ао на террасе под сосной» (Киото, собрание храма Нандзэндзи; рис. 19) Ма Гун-сянь асимметричной композицией, длинным, извивающимся, экспрессивным и острографичным штрихом демонстрирует новые образные и технические возможности живописи Китая второй трети XII в. Задавшись целью раскрыть через образы природы сущность жанровой сцены, художник передает ствол сосны с изломанными ветвями и ощетинившимися иглами, и деревянную ограду террасы, и ветку цветущей сливы в вазе в одном изобразительном ключе, подчиняя ведущей мысли — резкому спору людей, имеющих диаметрально противоположные взгляды.

Подчинение пейзажа сюжету картины, взгляд на природу как на познаваемый мир, приносящий большой поток чувств, введение человека как активно действующего лица (отсюда камерность изображаемого), иная работа кистью, иное нанесе-

ние туши на основу — этот резкий скачок в художественных средствах выражения виден очень отчетливо.

Резко отличаются от описанных по эмоциональному содержанию и технике работы Ма Куя. Мягкость, лиричность, поэтичность, иные формальные средства характеризуют круглые, веерообразные листы: «Философ и мальчик-слуга в лодке на озере вечером», или «Пейзаж» (Токио, частная коллекция Магоси Кёхэй), и «Храм у озера, примостившийся у подножия гор, затянутых облаками» (Бостон, Музей изящных искусств). Стремление выразить господствовавшие философские концепции о познании природы, о связи мира и человека, о влиянии природы на человека приводило к поискам новых художественных средств. В работах Ма Куя — в решении проблем передачи атмосферы, воздушной среды, ее поэзии, безграничных далей — отчетливо проступает выражение этих творческих исканий.

Круглая, веерообразная форма листа, на котором изображены философ и мальчик-слуга, не имеющая четких границ по сторонам и не ограничивающая изобразительное поле, помогает художнику создать впечатление необъятности водного и небесного простора, звенящей тишины и покоя, когда можно созерцать природу и заниматься самоуглублением. Впечатление это усиливается плавными, длинными штрихами, передающими тяжелую, неподвижную гладь озера, глубоко сидящую в воде лодку, корпус которой параллелен штрихам на глади, теряющимся в дымке очертания далеких скал.

Иным по эмоциональной наполненности и технике исполнения выглядит бостонский лист с храмом у гор. Ветви с обильной листвой, угловатые стволы, четкие силуэты крыш храма и пагоды, переданные точечным методом, придают более динамичный и чуть беспокойный характер левой части композиции. Затянутое облаками, уходящее вглубь небо, далекие пальцеобразные скалы, бескрайний простор справа уравновешивают левую часть, но асимметричность остается. Показан конкретный уголок родной земли, но сюжет не несет такого глубокого философского смысла, как вышеописанная работа.

К сожалению, нам неизвестны другие сохранившиеся работы, но тем не менее и упомянутые вещи дают возможность судить о происходящих изменениях в пейзажной живописи к концу XII в.

В творчестве Ма Юаня и Ся Гуя, как в фокусе, собрано все лучшее, чем была богата философская мысль и искусство средневекового Китая.

Десятки произведений Ма Юаня радуют зрителя и по сей день в государственных и частных собраниях земного шара.

Одни из них подписаны, другие приписываются кисти мастера на основе стилистических особенностей. Только, к сожалению, нет его датированных работ. Потому мы не можем проследить эволюцию творчества Ма Юаня на протяжении его большого и сложного жизненного пути. Поэтому лучше всего разбить работы художника по тематике и стилистическому решению.

К «чистым» пейзажам, на которых видно изменение стиля живописи Ма Юаня, постепенное исчезновение влияния пейзажной академической школы начала XII в., можно отнести: известную деталь горизонтального свитка, именуемую «Горные пики» (местонахождение неизвестно); свиток «Дождь» (Япония, частная коллекция Ивасаки); свиток «Горы и сосны под снегом» (рис. 20; Пекин, Гугун); часть горизонтального свитка «Четыре старых мудреца в горах Шань в начале периода Хань» (Цинциннати, штат Огайо, Музей искусств); «Начало весны», или «Ранняя весна. Обнаженные ивы и далекие горы» (Бостон, Музей изящных искусств); «Идущие с песней», точнее, «Отбивающие ногой такт песни» (местонахождение неизвестно); «Праздничное гулянье на реке и в горах» (деталь; местонахождение неизвестно); «Заснеженные горы», или «Снег» (деталь; Шанхай, Городской музей).

Пейзажи, в которые вводится человек как средство выражения настроения природы и возможность донести до зрителя ощущения, возникающие от общения и познания окружающего мира, следует рассматривать отдельно. К ним относятся: «На горной тропинке весной» (Тайбэй, Дворцовый музей); «Разжигание курильницы», или «Воскурение ладана у горного ручья» (Пекин, Гугун); «Пейзаж» (местонахождение неизвестно); «Три мудреца» (Шанхай, Городской музей).

Наконец, следует выделить еще пейзажи, в которых ведущий мотив — созерцание природы человеком: «Лунная ночь» (Хаконэ, Музей); «Созерцание луны», или «Напротив — луна» (рис. 21; Пекин, Гугун); «Возвращение с рыбной ловли» (местонахождение неизвестно); «Заснувший рыбак на реке осенью» (Пекин, Гугун); «Одинокий рыбак на зимнем озере» (Токио, Национальный музей).

Но кроме пейзажа, которому принадлежит главное место в творчестве Ма Юаня, художник создавал и работы в жанре цветов и птиц и архитектурного пейзажа. Пейзажи с архитектурными сооружениями выделяются в самостоятельную группу и занимают в списке произведений художника самое последнее место. При классификации жанров китайской живописи архитектурный пейзаж следует за пейзажем. Но для Ма Юаня такое размещение работ неверно, ибо мастер был в первую оче-

редь певцом природы, людей на лоне природы и птиц в окружении природы.

Живой природе посвящены следующие работы: альбомный лист «Утки на горной реке под скалой со сливой», или «Цветущая мэйхуа и утки у скалы», или «Утки, играющие в воде», или «Слива. Скалы и дикие утки» (Пекин, Гугун); «Белые цапли зимой», или «Снег. Птицы» (местонахождение неизвестно). К жанру цветов и птиц относится подписанный Ма Юанем лист «Белые розы» (рис. 22; Пекин, Гугун). Отдельно нужно рассматривать серию альбомных листов с изображением воды (12 листов; Пекин, Гугун).

К пейзажам, в которые включены изображения дворцов или храмов, относятся: «Человек, взирающий на облака с террасы дворца» (Бостон, Музей изящных искусств); «Павильон с музицирующим у сосны» (местонахождение неизвестно); «Заснеженная хижина у бамбука» (местонахождение неизвестно); «Храм» (Пекин, Гугун); «Спокойно созерцающий через заснеженное окно» (местонахождение неизвестно).

Ма Юань (по прозвищу Яо-фу и Хао Цинь-шань), живший в конце XII — первой половине XIII в., родился в Хэчжуне. Происходил он из семьи профессиональных живописцев. Прадедом Ма Юаня был художник Ма Фэнь, дедом — Ма Син-цзу, отцом — Ма Ши-жун. Известными художниками были и дядя Ма Юаня (Ма Гун-сянь) и старший брат (Ма Куй). Остался верным традициям семьи и сын Ма Юаня — Ма Линь. Ма Юань служил при дворе, в Академии живописи, в чине дайчжао и был награжден поясом с золотой рыбкой.

Монументальной простотой и величавостью пейзаж Ма Юаня «Горные пики» еще тесно смыкается с творчеством Ли Тана и пейзажистов XI — начала XII в. Плотная заполненность шелка, наличие многих планов, соотношение масштабов, извивающаяся и уходящая вдаль дорога, обязательная речка с рыбаком в лодке (где фигура человека не несет никакой смысловой нагрузки — всю философскую и смысловую нагрузку несут горы), изображение с высоты птичьего полета и другие приемы, выработанные не одним десятком лет, характеризуют эту работу. Вся картина, каждый штрих свидетельствуют о том, что художник свободно владел традиционными техническими приемами и тайнами ремесла живописца. Его каноническая композиция и трактовка символических компонентов пейзажа еще обнаруживают художника, более озабоченного тем, как бы не преступить исторически сложившуюся меру вкуса, чем мастера-новатора. Большая культура школы, стилистика, выработанная усилиями и вдохновением многих мастеров, —

словом, художественный вкус поколения отражен в этом произведении, благодаря чему свиток воспринимается как типичное произведение целого художественного направления.

Полны эпической мощи, торжественного покоя и изобразительные мотивы свитка «Четыре старых мудреца в горах Шань в начале периода Хань». Но со стилистическими особенностями пейзажей Ли Тана в этом свитке соседствует и новая манера письма, которая в последующем будет доминировать в произведениях Ма Юаня и определять его собственный живописный стиль. Неудержимое устремление стволов и ветвей, беспокойный контур их изломов, небольшие горы, резкие в своей геометрической четкости вздымающиеся волны бурных рек уже заметно отличают этот свиток.

По стилистическим признакам «Горы и сосны под снегом» идентичны «Четырем мудрецам...», но первый свиток отличает большая сила эмоциональной выразительности, романтизм, экспрессия, выраженная в рисунке стволов, ветвей и игл сосен, и в то же время камерность.

Характерными же образцами пейзажной живописи Ма Юаня в этой группе картин, как бы создающих переход от горных и лесных пейзажей к лирико-поэтическим произведениям, где герои не только горы, лес и воды, но и люди, являются такие произведения, как «Дождь» и «Начало весны», или «Ранняя весна. Обнаженные ивы и далекие горы». Именно в них лучшим образом раскрываются философские и эстетические критерии художника.

Смелость замыслов, новаторство Ма Юаня становятся особенно наглядными в лирическом пейзаже «Начало весны», в том методе, который принят художником для изображения природы. Не очень высокая точка обозрения поднимает горизонт и ограничивает пространство, благодаря чему картина приобретает камерность. Пейзаж освобождается от условных среднего и дальнего планов, от традиционных боковых кулис. Лишь фигурка путника, кажущаяся крошечной песчинкой в необъятной природе, меняет местами эмоциональные и философские акценты, создает впечатление больше монументального произведения, чем камерного.

Особого упоминания заслуживают здесь живописные приемы Ма Юаня: легкие, прозрачные размывы туши в дымке в горах, капельное нанесение туши при изображении рощи, окружающей деревню, и четкие, твердые линии в рисунке ветвей плакучей ивы. Эти деревья выполнены в иной экспрессивной манере, нежели те, о которых говорилось раньше. Эти подчеркнуто графичные плакучие ивы, выдвинутые к переднему краю

живописного поля и являющиеся композиционным и смысловым центром картины, будут не раз встречаться в работах Ма Юаня.

Картина «На горной тропинке весной» тоже относится к образцам нового стиля Ма Юаня. Поэтичное и музыкальное название отвечает всему строю этого произведения, органично и тесно связанного с поэзией.

Склоненные голые ветви ивы, уходящая ввысь, теряющаяся в дымке тропа, чуть видимые склоны гор, вершины, вершины, вершины... В пейзаже нет ничего лишнего. Лаконизм, изумительная экономия выразительных средств, свобода кисти обнаруживают руку опытного мастера.

В этом альбомном листе художник отходит от принципов композиционного решения, применявшихся при построении картин и танскими и раннесунскими пейзажистами. Продуманная и мастерски решенная композиция строится на принципе равновесия масс — левая часть картины заполнена фигурами двух путников, стволами деревьев и кустарником, а правая — птицей и иероглифами.

Первый же взгляд на эту картину убеждает, что незаполненное пространство свитка — художественный прием: Ма Юань смело противопоставляет его перегруженному левому краю картины. Ту же композиционную функцию несут и две строки иероглифов. Но написанный иероглифами текст имеет и другую художественно-эстетическую задачу — он демонстрирует красоту каллиграфии, ценность которой неоспорима. Стихотворные строки Ян Мэй-цзы поясняют смысл картины:

Задетые его рукавом,
Танцуют по ветру дикие цветы,
Вспугнутые птицы
Прячутся и перестают петь.

В этом свитке Ма Юань идет по пути поисков новых средств художественной выразительности. Линии разной толщины создают беспокойный тон. Экспрессия выступает и в угловатых, резких и изломанных корнях, стволах и очертаниях обрыва у тропинки, и в ветви кустарника, и в фигурке движущегося чиновника. Но ветви ивы, расположенные полукругом, как бы успокаивают это взволнованное и динамичное движение.

Пятна размывов туши разной насыщенности, моделировка светотенью стволов и веток напоминают приемы старых мастеров, но привнесение новых принципов построения композиции — известная асимметричность и использование всех богатств каллиграфической линии, искусный отбор малого коли-

чества изображаемых предметов — придает свитку Ма Юаня романтически-грустный колорит.

Вводя фигуры людей, Ма Юань не только оживляет пейзаж, но, и это главное, через движение, мимику и жесты изображенных выражает чувства людей, их отношение к природе и окружающей действительности, их эмоциональный отклик на состояние природы. Общее настроение свитка «На горной тропинке весной» вполне созвучно чувствам не только самого художника, но и всех ученых, которые болезненно переживали порабощение и унижение страны.

Эмоциональный строй картины очень поэтичен. Чувствуется боль и горечь, которые выражены в следующих строках:

С тех пор как весь наш край войной охвачен,
Без боя не бывало дня.
И вот брожу, старик... Озера, реки
Печально смотрят на меня.
В пути, когда опора — только посох,
Любая птица хороша.
Не о себе — о многих, многих людях
Скорбит в безмолвии душа! [64]

Своеобразие восприятия природы и специфичность стилистических приемов Ма Юаня проявляются больше всего в циклах, посвященных лунным пейзажам и рыбакам на озерах.

Ночь у Ма Юаня живет. Ее спокойное безмолвие, дыхание спящей земли, далекий, холодный свет луны, оцепенение протянутых стволов и ветвей сосен пронизывают каждый свиток. И на каждом из них философ, созерцающий открывающийся ему мир, кажется окутанным этой атмосферой, слитым воедино с природой, раскрывающей ему законы бытия.

Черты совершенно нового восприятия природы Ма Юань с большой силой и яркостью развивает в другом цикле картин, лучшим из которых можно считать свиток на шелке «Одинокий рыбак на зимнем озере». Человек наедине с природой — так можно было бы сформулировать суть этого нового восприятия. Не рассказ о действиях человека на природе, а эмоционально насыщенное созерцание жизни природы, раскрытие внутреннего мира человека с помощью его сопоставления с природой.

В лирическом пейзаже «Одинокий рыбак на зимнем озере» тончайшими градациями размывов туши, золотистым незаполненным фоном и графичными штрихами (зыбь озерной глади) создается ощущение необъятных просторов и таяния воздушных далей, лаконичность же композиции рождает целостность эмо-

ционального содержания. В этом произведении наиболее полно раскрылось дарование Ма Юаня.

Умение улавливать нюансы жизни природы и донести их до зрителя в форме обобщенного поэтического образа видно в альбомном листе «Утки на горной реке под скалой со сливой».

Если в свитке с одиноким рыбаком перед художником стояла задача воплощения и раскрытия философской темы, то в листе «Утки на горной реке...» цели неизмеримо меньше, а потому и использование формальных средств художественной выразительности иное. Сюжет несравнимо камернее, мельче, композиция строится напластованием ряда планов, картина замыкается кулисой из скал и сверху ограничивается веткой сливы. Но пониженная линия горизонта, движение играющих в воде птиц, взмах крыльев летящей над рекой утки, большая плоскость воды, нежные ветви цветущей сливы, приближенные к зрителю, данные крупным планом, вводят зрителя в этот прекрасный уголок природы, причем он становится действующим лицом, наблюдающим за утиным выводком вот где-то здесь, на берегу, за скалой. Кажется, что можно протянуть ладонь, и птицы доверчиво подплывут к тебе, и ты почувствуешь влажность капель на их шее и спине и твердость стучащего о ладонь клюва.

О технике Ма Юаня можно судить не только по работам, но и по записям старых китайских исследователей живописи. «Его кисть была строгой и правильной, т. е. твердой. Он пользовался жженой тушью, рисуя деревья и скалы, ветви и листья он рисовал сжатой кистью, скалы он делал острыми и угловатыми, с морщинами, подобно следам большого топора, пользуясь разбавленной тушью для этих частей...» [259, т. II, 114].

Можно дополнить сведения о работе Ма Юаня кистью высказываниями другого старого китайского автора: «Рисуя одежду людей в своих маленьких картинах, он пользовался линиями, подобными крысиным хвостам; в больших картинах он использовал линии, подобные веткам ивы... Для зданий он применял меру длины и рисовал их красками очень прозрачными, [нанося тонкими мазками]...

Ма Юань делал свои сосны очень высокими и сильными, как будто из железной проволоки. Иногда он рисовал кистью с обрезанным концом...» [259, т. II, 114].

Архитектурные пейзажи Ма Юаня отличает бо́льшая жесткость рисунка, перегруженность композиции и бо́льшая декоративность.

В свитке «Храм» мастер применяет монохромную живопись. Размывы туши, то плотные, то прозрачные, несут большую эмо-

циональную и смысловую нагрузку, но здесь Ма Юань в отличие от своих предшественников, давших образцы гармоничной живописи, вносит некий диссонанс в романтический образ природы — большое количество деталей и подробно выписанных мелочей переднего плана резко контрастирует с обобщенной трактовкой далей.

Вытянутый вертикально свиток нарочито симметричен, но не благодаря зеркальному повторению образов в его левой и правой частях, а за счет равновесия массы стволов сосен на дальнем плане, которые нанесены кистью как раз посередине свитка.

В той же манере созданы и другие из перечисленных выше архитектурных пейзажей мастера. В одних меньше, в других больше, но во всех присутствует давление традиций архитектурного пейзажа, мельчание темы, готовый набор средств.

Но то, что наряду с крупными, законченными шедеврами у Ма Юаня есть и такие произведения, нисколько не уменьшает исторической роли художника, не делает его творчество менее великим, а лишь свидетельствует о его сложном и большом пути.

А творческий путь Ма Юаня был долгим и тернистым. Стоит взглянуть лишь на несколько его произведений, и легко замечаешь, что они и стилистически и философски разнородны. Там, где художник выступает как мастер, строго идущий в русле творчества Академии конца XII—XIII в., перед нами излишняя детализация, наличие ненужных подробностей, педантизм, сухость линий. Там же, где художник самостоятелен, он добивается высокой художественной убедительности, которая рождалась благодаря использованию разнообразных приемов живописи, вызванных богатым комплексом художественных эмоций.

Его искусство знаменует собой не только переход к новому этапу в развитии китайского средневекового пейзажа, но и апогей этого развития, кульминационную точку эволюции теории пейзажа и ее практики.

Прямым последователем Ма Юаня, использующим его живописную манеру, был сын великого мастера и его ученик — Ма Линь.

По таланту, по умению воплотить в живописи те высокие художественные задачи, которые ставил перед собой Ма Юань, Ма Линь был ниже отца. Об этом можно прочесть в одной из записей его современников: «Художественная традиция семьи Ма, которая передавалась из поколения в поколение, достигла своего апогея у Ма Юаня. Ни один художник не достиг его

уровня. Работы Ма Линя были ниже работ его отца, но Ма Юань очень любил его и иногда подписывал свои картины именем сына. Таким путем Ма Линь стал знаменитым и был назначен чжихоу в Академию» [259, т. II, 117].

О творчестве Ма Линя мы имеем возможность судить по следующим работам: «Вечерний пейзаж с ласточками» (Токио, Музей искусства Нэдзу); альбомным листам «Знатный человек, созерцающий осеннюю листву у озера» (Бостон, Музей изящных искусств); «Человек, лежащий в лодке», или «Пейзаж» (Бостон, Музей изящных искусств), и «Линь Чао-ну, стоящая в снегу» (Бостон, Музей изящных искусств); свитку «Мудрец, прислушивающийся к ветру в соснах» (Пекин, Гугун); картине, выполненной в жанре цветов и птиц, «Зеленые мандаринки» (Пекин, Гугун).

Ма Линю наряду с замечательными шедеврами принадлежат посредственные произведения. Трудно поверить, что они могли быть созданы ярким, самобытным художником. Лучшее его творение — «Вечерний пейзаж с ласточками» — по своему живописному строю и эстетическим достоинствам примыкает к пейзажам Ма Юаня.

Кажется, что рука Ма Юаня создала эти декоративные, экспрессивные листы, но чуть меньшая графическая изломанность стволов и ветвей, бо́льшая толщина мазка, активная роль линии в первом листе, геометрическая форма расходящихся от ствола бамбуковых листьев, эскизность лодки и передача фигуры человека одной лишь линией отличают их от произведений его отца и свидетельствуют о поступательном развитии живописи, об изменении средств художественной выразительности, о появлении новых живописных формальных возможностей, которые полностью найдут применение в блестящих работах Ся Гуя.

Переходя к характеристике Ся Гуя (по прозвищу Юй-юй), следует подчеркнуть, что, хотя западноевропейские искусствоведы, занимающиеся историей китайского искусства, и сами китайские историки объединяют творчество Ма Юаня и Ся Гуя как по эстетическим, художественным критериям, так и по методистски-стилевым качествам в единое целое, давая им общую оценку и место в культурном наследии страны, это не совсем так.

Жизненный и творческий путь Ся Гуя протекал в тот же период, когда работал и Ма Юань, — в конце XII — первой половине XIII в.

Уроженец Цяньтана, провинции Чжэцзян, Ся Гуй творил в Академии живописи в Линьане, имел чин дайчжао, и ему был

пожалован пояс с золотой рыбкой. Это все сведения о нем, которыми мы располагаем.

В «Перечне произведений художников периода Южной Сун» раскрываются тематические интересы художника и его техника. Он «прекрасно рисовал людей и пейзажи сочной, яркой тушью: [они производили впечатление] как бы [созданных в цвете] красками. Его кисть была оригинальна и независима, его тушь текла совершенно свободно. В изображении снега он подражал Фань Куаню» [259, т. II, 119]. Подобных характеристик — и средневековых, и современных критиков — о творчестве Ся Гуя немало.

Основой творчества Ся Гуя были положения о целях познания человека, выражение истин о безграничности мира, его гармонии и единстве, вечной изменяемости и в то же время цельности, о многообразии и незыблемости красоты и ее поэтичности. Но глубокий философский смысл свитков получал иную окраску в связи с историческими событиями, которые обрушивались на страну на протяжении всей жизни Ся Гуя.

Значительное влияние на творчество художника оказывают настроения бренности мира, неустойчивости и эфемерности бытия. Чувством тоски и одиночества веет от листа «Харчевня среди бамбука и дриандр у озера» (Пекин, Гугун), на котором изображен чиновник, в какой-то беспомощности сидящий в пустой харчевне (скорее приюте). Выполненный в традициях Ли Тана (вспомним «Чтение зимой в горах»), лист отличается от работы художника 30-х годов XII в. тающими линиями далей, как бы растворением материальных форм, их подчеркнутой невесомостью.

Может быть, менее глубоким философски, но несоизмеримо более высоким по художественным качествам является произведение «Человек на осле» (рис. 23; Токио, частная коллекция Асано Одавара). Многие критики относят эту работу к лучшим творениям Ся Гуя.

Ее действительно отличает впервые встречаемая нами в истории китайской живописи небывалая техническая виртуозность наложения сочных, плотных мазков туши, экспрессивных и выразительных.

Фон вытянутого вертикального свитка почти чист. Немного тронута та часть, где художник располагает небо, затем чуть выявлены очертания гор, оставлена чистой поверхность воды моря. Лишь в левой части картины широко раскинул ветви бамбук, окружающий хижины и изгородь, вьется тропа вдоль берега. Здесь же нанесены силуэты двух путников. Люди жи-

вут в этом непритязательном сельском пейзаже, они (особенно фигура слуги-носильщика) придают ему характер простоты и интимности.

Ветвь цветущей сливы, изломанная и графичная, раскрывает символический подтекст свитка. Она означает начало весны, когда все в природе пробуждается и на миг замирает в томительном ожидании. Существует мнение, что поводом для создания этого свитка послужила строка, посвященная сливе, поэта Су Дун-по:

Косая ветвь вытягивается из бамбуковой рощи.

С решением иных тем связаны работы Ся Гуя: «Горы в тумане» (или «Созерцание горных пиков, утопающих в облаках»; (Пекин, Гугун); «Играющий на лютне у ручья» (Пекин, Гугун); «Человек, отдыхающий у бурного потока», или «Человек, сидящий под сосной и глядящий на вьющийся ручей» (приписывается; местонахождение неизвестно); «Двое беседуют» (Пекин, Гугун); «Человек с посохом, идущий вдоль пропасти под соснами» (Япония, частная коллекция Фудзита). Художник разрабатывает темы, связанные с проблемой раскрытия внутреннего мира человека, стремящегося познать сущность мира и его закономерности. Взаимодействие философа, созерцающего мир (как метод познания законов бытия), с природой — вот тема, проходящая красной нитью в работах этой серии. Ся Гуй воплощает ее при помощи ряда своеобразных художественных приемов.

Все эти произведения строятся по единому принципу асимметричной композиции. Автор гармонично сочетает массу и пространство, выписывая передний план и замыкая пейзаж пеленой, туманом, облаком или дымкой, за которыми зритель чувствует бескрайний мир. Лаконизм в изображении предметов (терраса, обрыв, река, дерево или часть сосны) придает им четкость, а работа сочной тушью, наносимой широкими мазками или штрихами кончиком кисти,— динамику, ритм.

Но истинным певцом пейзажа Ся Гуй выступает в тех свитках и альбомных листах, на которых пишет деревья — деревья на берегу рек, у гор, у сельских строений.

Кажущееся сюжетное однообразие отличается многообразием живописной и графической фактуры, присущей индивидуальному художественному почерку Ся Гуя. Особенно ясно это видно в работах: «Буря», или «Буря с дождем над павильоном среди деревьев на берегу реки» (Япония, частная коллекция Кавасаки); «Снежная гора» (Пекин, Гугун); «Жилище в лесу у подножия гор» (Пекин, Гугун); «Мыс с деревом, гнущимся от ветра, и лодка» (Токио, Парк Никко, частная коллекция Нака-

мура); «Осенний пейзаж», или «Павильон на скалистом мысу среди деревьев, покрытых листвой» (Япония, частная коллекция Курода); «Двенадцать речных видов», или «Возвращающиеся лодки в ясный день на реке» (рис. 34; часть свитка, Конзас-сити, Галерея искусств Нельсона. Весь свиток состоящий из четырех частей: «Летящие гуси над далекими горами», «Возвращение в деревню в тумане с переправы», «Рыбак, играющий на лютне», «Лодки, приставшие ночью в тумане в бухте», но более поздняя копия хранится в Нью-Хейвене, Йельском университете в коллекции Ады Смолл Мооре); «Бесконечные горы и реки», или «Вид на далекие горы и воды», или «Синие дали», или «Гора Цзи в прозрачной дали» (Пекин, Гугун); «За цветущей сливой» (Пекин, Гугун); «10 000 ли Янцзы» (Пекин, Гугун); «Ивы и лодки на озере Сиху», или «Ивовая ограда Сиху» (Пекин, Гугун). Это и отдельные уголки природы интимного характера, и панорамы с широкими горизонтами, с необъятным простором, полные лирического настроения, подчас грустного, выраженного одинокими пиками и деревьями. В целом пейзажное искусство Ся Гуя несравненно тоньше и глубже его современников.

Одной из важных заслуг художника было утверждение национального пейзажа, передающего конкретные сцены сельской жизни. Значительную роль в зарождении и становлении нового живописного стиля сыграли исторические события в жизни страны.

Творческие принципы Ся Гуя легли в основу живописи в последующие столетия и нашли преемников не только в Китае после освобождения страны от монголов, но и в Японии. Произведения Ся Гуя были для своего времени настоящим откровением.

Выразителем идей своего времени, но в ином жанре и другой манере исполнения был Чжао Бо-цзюй, художник большого творческого диапазона. Он пошел по пути архаизации форм и образов, сугубой декоративности и своим творчеством представлял официальное направление императорской академической школы живописи.

Чжао Бо-цзюй (его второе имя — Цянь-ли) происходил родом из императорской семьи, основавшей сунскую династию. Документальных сведений о нем не сохранилось, поэтому годы рождения и смерти художника неизвестны. Считают, что он работал примерно в 30—80-е годы XII в., хотя Л. Сикман утверждает, что Чжао Бо-цзюй творил еще в Бяньляне.

Чжао Бо-цзюй работал при Академии живописи и, будучи любимым художником императора Чжао Гоу, занимал официальную должность в правительстве. Это был мастер архитек-

турного пейзажа, пейзажа лесов и рек, бытового жанра, жанра цветов, птиц, плодов, мастер картин на религиозные темы, портрета, мастер, восстановивший нарочито старую манеру письма, классическую композицию и другие традиционные средства художественной выразительности. У этого явления глубокие психологические корни. Возрождение старого стиля и старой живописной манеры, пользовавшихся столь большим успехом при дворе, было вызвано волной патриотических чувств, которые наполняли сердца китайцев, оттесненных захватчиками-чжурчжэнями на юг. Стремясь к возрождению былой славы, Чжао Бо-цзюй не только избирал старинную манеру письма, но и работал над решением историко-патриотических тем.

Чжао Бо-цзюю приписывается более 30 картин.

Небольшая, круглая, написанная для веера композиция, находящаяся в Дворцовой коллекции в Тайбэе, изображает двухэтажный павильон императорского зимнего дворца (династия Хань). На малой площади, отведенной для изобразительного поля, художник смог показать и просторные дворцовые залы, и процессию придворных дам, и изысканные экипажи, и роскошный сад, и горы вдали. Эта маленькая картина выполнена на шелке, в цвете, детализирована до мельчайших подробностей, выписанных с ювелирной точностью. На ее примере можно говорить об особенностях вполне сформировавшегося художественного стиля Чжао Бо-цзюя; поле, затканное как бы растительным, но в то же время геометрическим узором, плоскостное изображение, построенные с геометрической точностью здания уводят нас к творчеству мастеров живописи VIII в., но манера изображения гор на горизонте, дымки, как бы их обволакивающей, свидетельствует, что художник творил в XII в. «Сине-зеленый» стиль раннего средневековья, пышный и декоративный, Чжао Бо-цзюй перенял тонко и умело, кое-что изменив, во что-то внеся новые черты, свойственные живописи XII столетия.

О сочетании различных живописных стилей, что характерно для творчества Бо-цзюя, свидетельствует и пейзаж «Скалистые горы вдоль реки осенью» (деталь; Пекин, Гугун).

К «сине-зеленому» стилю относятся свиток «Императорский дворец» (Киевский государственный музей западного и восточного искусства), являющийся ранней минской копией с одноименного произведения Чжао Бо-цзюя, и длинный ручной свиток «Первый император династии Хань вступает в Гуаньчжун» (рис. 24; Бостон, Музей изящных искусств). Свиток протяженностью 3,128 м, высотой 0,297 м, на шелке, в цвете (синяя, зе-

леная, золото, красная, белая, желтая краски пожухли). Надпись, подтверждающая авторство: «Бо-цзюй почтительно преподносит».

В основу сюжета положены истинные исторические события из жизни Лю Бана (202—194 гг. до н. э.) — императора династии Хань. Но то, что совершилось в течение двух месяцев, художник совместил в одной композиции. События из жизни императора разворачиваются художником не на одном длинном куске шелка, а на двух кусках, соединенных там, где изображен большой каменный мост).

Более ранние события — вступление Лю Бана в город в 202 г. до н. э., изгнание им Сян Юя (командующего Северной армией государства Чу) — показаны в первой половине свитка и у линейного центра композиции. В центре свитка изображено, как Сян Юй встречает авангард армии Лю Бана и сдается в плен (сдается в плен и Цзы Жун — последний представитель дома Чу). Уже сам сюжет картины предопределил литературно-повествовательную манеру изображения, позволяющую художнику передать редчайшие формы архитектурных сооружений и экзотичной природы. Пейзаж, доминирующий в картине, построен на ритме движения и покоя масс, на умелой взаимосвязи экспрессии и бездеятельности армии солдат, на контрастах состояния природы.

На травянистых склонах, в мирной роще отдыхают войска — это первые кадры длинной панорамы. Гребни гор более мягки и плавны по очертанию, главный шатер военачальника как бы прирос к земле, всем своим видом говоря о спокойствии и длительном отдыхе.

Но рядом уже вводится много действия, все наполняется военной атмосферой: по горному серпантину (или по крутой, извивающейся дамбе) движется войско. И нет ему конца! Автор прибегает к условно-символическому приему: чтобы передать большую численность солдат, нескончаемым потоком идущих к вратам города, он на дальних планах рисует лишь виднеющиеся из-за гор флаги, поднятые ввысь на древках. Очертания гор делаются более жесткими и беспокойными. Вздыбленные скалы кажутся марширующими вместе с солдатами.

Большая плоскость водяной глади как бы успокаивает это движение, а широкая четко прямолинейная дорога, переходящая в каменный мост, останавливает его совсем. Мост, изображенный по принципам обратной перспективы, отделяет мир войны от спокойно парящих над скалами и озерами дворцов. Таким образом, здесь использован художником прием проти-

вопоставления, контраста (бурная суета сцены сдачи в плен противоположна спокойной атмосфере дворцовой жизни).

В этой части свитка мастером применены различные художественные средства выражения. При изображении дворцов, как бы олицетворяющих быт и жизнь людей, Чжао Бо-цзюй обращался к традиционным приемам архитектурного пейзажа, при передаче более эмоциональной сферы, например крон плакучих ив, растущих в саду, раскинувшемся на берегу озера, или изображении покрывающих берег сосновых лесов он работал как пейзажист XII в. — тонко, поэтично, на уровне достижений живописи его времени, передавая и глубину пространства, и материальность скал, и настроение природы.

Массивный горный хребет, протянувшийся от верхнего края свитка до нижнего, отделяет последнюю сцену панорамы. Императорский дворец, окруженный фантастическими, размытыми водой скалами (символизирующими императорский сад) и стройными кипарисами, защищен и этим хребтом, и плотной грядой облаков от бурной жизни, и лишь в знаменах невидимых солдат чувствуется намек на то, что эта изолированная сцена — часть происходящей впереди драмы.

Четко деление свитка на отдельные кадры — действие осуществляется при помощи вертикального членения композиции скалами. Свиток, изобилующий тончайшими деталями, пестрый и жесткий по краскам «сине-зеленого» стиля, эффектно декоративен за счет белоснежных облаков и золотых очертаний скал. Нижние части склонов выступающих утесов исполнены в золоте прерывистым, зигзагообразным мазком, придающим им жесткость, подчас архитектурную геометричность. Другие же поверхности разработаны тонкими прямыми золотыми линиями, причем штрихи наложены под тупым углом друг к другу. В целом для всей работы характерна сухая, твердая, быстрая и точная линия рисунка.

Фантастичность нагромождения прекрасных дворцов, высоких оград, обрамляющих великолепные сады, неприступных гор и безлесных скал, поток идущих солдат со знаменами — все эти элементы как бы оторваны друг от друга и воссоздают скорее отвлеченную схему величественного, обширного пространства и архитектурного ансамбля, чем ощущение живого мира.

Чжао Бо-цзюй почти весь свиток решает плоскостно-линеарно, без передачи трехмерности окружающего пространства. В картине хребты среднего плана переходят в отроги гор первого плана без всяких изменений или разбивок между ними. Используются скорее символы и условные элементы изображения (знамена вдали), чем действительные соотношения ве-

личин и перспектива. Нарушение масштабности делает свиток архаичным: фигура солдата по размерам равна флагу, один флаг подчас во много раз больше другого. Солдаты, похожие друг на друга, выписаны тщательно и традиционно. По смысловой нагрузке они — главное действующее лицо, но на самом деле это просто стаффаж — равномерно парадно шагающие группы, занятые единым делом, подчиненные общей мысли. Изображению знамен, флагов, оружия, доспехов уделено художником много внимания — они выписаны ювелирно.

Этот свиток был создан как подарок императору. На свитке есть печать императорской коллекции и других владельцев картины. Кроме печатей на свитке имеется ряд надписей-комментариев, относящихся к XIII, XVI, XIX вв.

Чжао Бо-цзюй был одним из первых художников, который смог не только изобразить архитектурный пейзаж, но и грамотно с точки зрения инженерной мысли построить его. Ясность архитектурного образа составляет одну из отличительных особенностей искусства Бо-цзюя. Го Жо-сюй еще в XI в. писал о сложности передачи архитектурного пейзажа: «Как можно было изображать здание среди деревьев, если были непоняты и Дворец Хань и Дворец У, балки, колонны, кронштейны...» [91]. В первой половине XII в. архитектурные пейзажи создаются еще по образу и подобию танских, но уже понемногу вводятся новые технические приемы, и к концу XII—XIII в. живописцы, владея техническими знаниями в области архитектуры, создают картины, которые донесли до наших дней изображения ценнейших архитектурных памятников. Постройки сунского периода, созданные из дерева, не дошли до нашего времени, и представление о них дают лишь изобразительные и литературные источники. Чжао Бо-цзюй не стремился передать архитектуру III в. до н. э., ближе и роднее ему были здания, крепостные стены, мосты его времени. Певцом их он и был [284, 294—298].

Но значение работы «Первый император династии Хань вступает в Гуаньчжун» не только в этом. Чжао Бо-цзюй сумел выразить основные чувства и мысли своего общества. В пору ослабления духа свободы и независимости в китайском обществе художник выступил с призывом к возрождению былой мощи и единства страны, к воскрешению в памяти геройских подвигов. Это большая, смелая идея получила в свитке Чжао Бо-цзюя двойственное воплощение. С одной стороны, Чжао Бо-цзюй воссоздал исторические события далекого прошлого, глубоко чтимые китайцами, образ силы и красоты побеждающего государства, с другой — при осуществлении этой задачи

идея произведения была воплощена в должную, соответствующую времени, вкусам правящей олигархии изысканную декоративно-архаическую форму, что вызывало одобрение императора.

Жанровая живопись линьаньской Академии была также декоративна и дробна по форме, включала изображения интерьеров дворцов, сценок дворцовой жизни, и жизни знати в первую очередь. Демократические настроения, выраженные, насколько это было возможно в условном искусстве китайского средневековья, с большим мастерством, чувствуются в работах Су Хань-чэня, поздних картинах Ли Тана, Ли Ди, Чжао Бо-су. Присутствуют в них и прогрессивные тенденции бяньлянской Академии, ибо и Су Хань-чэнь и Ли Тан были высокоодаренными мастерами еще в ранний период деятельности Академии живописи.

Художник остронаблюдательный, поэт жанровых сцен, Су Хань-чэнь, родившийся в начале XII в. и работавший до 1167 г., предпочитал сюжеты из повседневной жизни. Мастер изысканной линии, он знаменует своими работами в стенах Академии новый период в истории китайской живописи, впрочем несколько упадочный по сравнению с предшествующим этапом, характеризующимся монументальной ясностью и строгостью изображения. В произведениях Су Хань-чэня, несколько изнеженных, чувствуется рука утонченного эстета. Однако композиции его картин отличаются своеобразной, сдержанной динамичностью.

Лучшим произведением этого плана может считаться альбомный лист «Молодая женщина перед зеркалом» (Бостон, Музей изящных искусств). Работа выполнена в несколько графической манере, вполне традиционно и типично для художников бытового жанра, входивших в Академию.

Обыденная сценка из жизни горожанки, видимо, из чиновничьей семьи — сюжет, довольно распространенный среди поэтов и живописцев эпохи Сун. Почти непременная особенность картин на эту тему — наличие пейзажа. Часто это маленький садик, наподобие того, уголок которого виден и на картине Су Хань-чэня. Фигуры людей несколько вытянуты, силуэты изящны, позы красивы, и, хотя лица еще не индивидуализированы, вся окружающая обстановка передана художником с явным желанием быть верным натуре. Однако, даже ограниченный довольно жесткими нормами традиции и эстетическими требованиями Академии, мастер в этом произведении, так напоминающем другие современные ему композиции, ярко проявил вполне самобытное дарование.

Оригинальность его таланта сказалась не в какой-то особой виртуозности линейной композиции и не в усложненной трак-

товке сюжета, а в том особом лирическом настроении тихой задумчивости и светлой грусти, которым как бы вторит скупо представленная на картине весенняя природа, — настроении, аналогичное которому можно наблюдать скорее в сунской поэзии, чем в сунской жанровой живописи.

Сюжет картины прост. Молодая женщина задумчиво смотрит на свое отражение в зеркале. Сзади в почтительной позе стоит служанка, готовая выполнить распоряжение госпожи. На третьем плане — высокая изгородь сада, а за ним — растворяющаяся в туманной дымке даль.

Но потому-то произведение Су Хань-чэня и по сей день привлекает внимание зрителей, что содержание его далеко не исчерпывается незамысловатым сюжетом. Это поистине маленькая лирическая поэма, язык которой приветлив и слегка печален, образы мягки и изящны, настроение глубоко, а все содержание пленяет своим непосредственным обаянием, склоняет к раздумью и наполняет теплым чувством. За всем этим отчетливо чувствуется автор — художник-гуманист, стремящийся видеть человека в единении с природой, в состоянии душевной гармонии.

Этим стремлениям художника соответствует набор изобразительных средств, используемых им. Так, одинаково четкие контуры на всех планах картины приводят не к излишней детализации, а к некоторой недосказанности, которую зритель должен восполнить в своем воображении. Малозаполненные части картины усиленно записываются. В названном свитке вверху это большое пятно — скрывающая даль туманная дымка. Слева внизу — расчищенная площадка сада. Справа — декоративная поверхность шелковой ткани экрана, поднимающегося от стола, за которым сидит смотрящаяся в зеркало женщина. Кроме того, это две вазы с цветами на изящном столике (на переднем плане), скамья, украшенная орнаментом, длинный стол на фигурных ножках и на нем еще одна ваза с цветами, легкая ткань, свисающая с края стола, несколько туалетных принадлежностей да зеркало овальной формы. Эти «заполнения» при разглядывании картины позволяют зрителю узнать об изображенной женщине больше того, что рассказал автор. Таким образом, обилие этих предметов только кажущееся. И предметы эти расположены художником так, что при первом взгляде на картину создается впечатление, будто их больше, чем на самом деле. Это нужно художнику, чтобы при наименьшей затрате средств наилучшим образом показать повседневное окружение изображенных женщин, раскрыть обыденную, интимную сторону их жизни.

Впечатление недосказанности вызывается также и тем, что многое в картине художник показывает фрагментарно.

Фрагментарно написаны, например, ветви цветущего абрикосового дерева, ограда садика, с одной стороны скрытая кустами, а с другой заходящая за экран, сам экран, туалетный столик с двумя вазами в левом нижнем углу картины. Автор уверен, что зритель сам дорисует в воображении обстановку, окружающую персонажей, и тем самым расширит пространство, в котором происходит действие. Этому способствует и обратная перспектива, примененная автором и свойственная вообще современному ему искусству. Такого рода перспектива словно вводит зрителя внутрь картины, помогает ему взглянуть на происходящее не только извне, но и с дальнего плана и изнутри картины, делает его не сторонним наблюдателем, а заинтересованным свидетелем, сопереживающим происходящему.

Свидетельством лаконичности используемых средств является и тот ракурс, в котором «подана» фигура сидящей женщины. В результате женщина показана и со спины и сбоку, и, кроме того, мы видим и ее лицо, глядящее в зеркало. Зеркало, которое является как бы зрительным фокусом, центральным пятном в картине, удивительно гармонирует с овальным краем всей картины. Этот остроумно придуманный прием не только служит объединению всей композиции, но и помогает сосредоточить внимание на лице женщины. Удивительное единство замысла и воплощения достигается приемом поистине самобытным и глубоко психологичным, ибо выражение лица молодой женщины соответствует состоянию весенней природы (как бы отражает его в себе, словно в зеркале). Это-то единство человека и природы и является сущностью, идеей всего произведения.

Природа тиха и задумчива и, так же как молодая женщина, ждет чего-то необыкновенного, светлого, возвышенного. Это настроение юной прелести и чистоты пронизывает все произведение Су Хань-чэня. И то, что женщина не занята туалетом, а только сидит перед зеркалом, говорит об этом ожидании:

Не притронусь к волосам моим,
В зеркало не погляжусь влюбленно,
Хоть заря на небе засияла [64].

Эти стихи Ли Цин-чжао (1081—1140), поэтессы эпохи Сун, удивительно созвучны поэтическому настроению картины Су Хань-чэня.

Надо сказать, что в этом все же жизнерадостном по смыслу произведении большого мастера нет в полном смысле слова об-

разов людей. Здесь скорее даны носители определенного настроения, а не конкретные индивидуальности. Впрочем, художникам эпохи Сун, даже из числа тех, кто работал в жанре портрета, свойствен именно такой подход к изображению людей. Однако каноны не мешают художнику быть гуманистом.

Гуманизм Су Хань-чэня не в раскрытии глубин психологии человеческой личности (что еще не могло стать в то время насущной необходимостью), а в авторском отношении — лирической взволнованности, симпатии, чуткости ко всему изображаемому. Разве это не напоминает нам работы сунских пейзажистов, показывавших через образы природы гармонию или тревогу в человеческой душе? Ясность замысла и законченность воплощения, формальное соблюдение традиций и новаторство эмоционального содержания произведения — все это явственно предстает перед зрителем.

Характерные позы, мягкие, почти робкие движения женщин, их красивые силуэты, изящные линии складок одежд свидетельствуют о мастерстве художника, явившемся закономерным результатом тщательного, длительного, вдумчивого и кропотливого изучения натуры.

Свитки «Дети, играющие в осеннем саду» (Пекин, Гугун), «Играющие дети» (копия; Москва, Государственный музей искусства народов Востока), «Играющие дети с волчками на террасе в саду» (рис. 38; Пекин, Гугун) Су Хань-чэнь посвятил теме, отражающей идеальную, ничем не омраченную жизнь, защищенную от невзгод. Большей частью мастер избирал сюжетами сценки из дворцовой жизни, жизни детей императорского двора, играющих в изумительных дворцовых садах. Предметы, окружающие детей — лакированные, с инкрустацией перламутром столики, черепаховые шкатулки, маленькие вазочки, музыкальные инструменты,— занимали в свитках равнозначное положение с героями композиций. Придвинутые вплотную к детям садики делали картины уютнее и камернее [259, т. II, 105].

Еще одну группу работ Су Хань-чэня составляют свитки с изображением человеческих фигур крупным планом. Они несут смысловую нагрузку, на них заостряется в какой-то мере сюжет. Сюда можно отнести «Продавца игрушек» (Пекин, Гугун), «Продавца сладостей» (Токио, Музей искусства Нэдзу), очень интересное по своим формальным качествам произведение «Пять счастливых предзнаменований» (Пекин, Гугун) и ряд работ на религиозно-культовую тематику.

В свитке «Пять счастливых предзнаменований» энергичное движение персонажей подчеркивается группировкой фигур «по диагонали». Объединенные в группу фигуры, энергичная мими-

ка, живое выражение глаз — все связано единым ритмом, создающим впечатление компактной группы людей с общими интересами и настроением. Движение начинается не с первой верхней фигуры, изображенной в резком повороте. Динамика ощущается уже в крепких стволах бамбука, переданных в разнообразных наклонах и по изображению отвечающих смыслу древней китайской пословицы: «Если ты рисуешь дерево, то чувствуй, как оно растет». Массивная, вытянутая кверху скала, на которой вздымается ввысь бамбук, подчеркивает диагональность композиции и является как бы ключом к зарождению движения. Затухает движение на ведущем группу персонаже, что, казалось бы, противоречит логике и композиционному решению. У него более спокойное лицо, он в более темной и тяжелой одежде, что придает фигуре бо́льшую статичность. Контуры тела более спокойны, не так изломаны и экспрессивны. Его фигура контрастирует с другими персонажами и позой — он спокойно идет, в то время как прочие даны в ракурсах.

Су Хань-чэнь, как и другие художники, при изображении человеческих лиц пользовался канонами. Лица действующих лиц — это маски определенных, традиционных типов. Но, нарушая традиционность в соответствии с замыслом, художник придает определенное выражение лицу останавливающего движение.

Динамике крепких стволов бамбука и массивных скал противопоставлен покой ограды, которая в правой части картины строго горизонтальна. И куст хризантем, и ограда, и плиты смягчают весь водопад движения. Выходящая же за кадр ветвь бамбука, взметнувшийся рукав и линии холмиков на переднем плане, во-первых, объединяют композицию и, во-вторых, расширяют границы изображенного, заставляют зрителя домыслить окружающую среду и, таким образом, увеличить место происходящего, ввести героя в реальную жизнь.

В результате такого композиционного решения Су Хань-чэнь добивается глубокой перспективы. Однако отсутствие масштабного соотношения свидетельствует о том, что художник на каждую деталь изображенной сцены смотрит как бы с одного и того же расстояния.

Более детальный анализ построения группы может обнаружить ритмы, не совпадающие с главным и, более того, контрастирующие с ним. Но именно это делает композицию емкой по динамике и экспрессии, вызывающей богатство впечатлений. Су Хань-чэнь также умело использует те части незаполненного фона, которые белыми вертикалями создают контраст графически рожденной экспрессии.

Так, каждый рисунок халата выполняет определенную роль. если у второго из идущих в верхнем ряду на одежде редкие, разреженные геометрические фигурки, что соответствует большей легкости и динамичности, то у первого, как говорилось выше, массивность рисунка вполне отвечает задачам композиции.

При всем новом в композиции и средствах художественной выразительности, в умело выявленной психологичности мы чувствуем влияние традиционного искусства, которое лежало в творчестве академистов.

Символический смысл изображенного является подтекстом картины, а смысловую нагрузку невысказанного несут на себе и хризантемы, и пионы, и скала, и бамбук, и музыкальные инструменты.

Несмотря на диагональное построение, нет асимметричности, ибо столбик — разделяющая и центральная ось произведения — подчеркивает симметрию и равновесие масс.

В бытовом жанре работал и Чжао Бо-су. Представляет интерес его альбомный лист «Возвращение с охоты», или «Воин возвращается с охоты» (Пекин, Гугун).

Произведение строится на продуманном оптическом обмане, когда создается ложное впечатление фронтальности, хотя на самом деле лошадь и спешившийся охотник даны в сложном ракурсе. А диагональное расположение лошади создает ощущение пространства и воздушности среды.

Интересно линеарное решение композиции — наиболее важные линии силуэтов представляются как «параллельные кривые». Очертания фигур человека и лошади говорят об их слитности и монументальности. Буквально тремя штрихами и общим контуром добивается мастер впечатления силы и массивности груди лошади. Лишь линия создает и как бы дышащие, раздувающиеся ноздри лошади, и грустные, усталые глаза. Витые и острые рога убитого козла, который перекинут через круп лошади, переданы также несколькими линиями.

С большой любовью и увлечением вырисовывает Чжао Босу орнамент на одежде, луке, седле, стремени.

Чжао Бо-су добивается большой материальности, используя и линию и цвет, пользуясь ими либо в сочетании друг с другом, либо порознь. Художник скупо работает в цвете. Три цвета — белый, черный, коричневый — и их сочетания употребляет он.

Незакрашенный фон (либо цвет самой ткани или бумаги, либо грунт) играет важную роль в тональном построении. Лошадь, которая, казалось бы, закрашена только одним цветом, на самом деле передана многими оттенками, переход которых

один в другой моделирует форму. Фактура шкуры козла создана тонкими короткими мазками, близко положенными друг к другу на основном фоне. Однако не только штрихами и мазками кисти, но и размывами создается объемность человека и лошади.

Примечательно, что в этой работе не все элементы выполнены художником равноценно. Кисть правой руки воина сделана неуклюжей, в то время как поворот головы лошади передан мастерски. Лошадь стоит свободно и естественно; человек же поставлен более тяжело.

О портретной живописи второй половины XII—XIII в. нам известно очень мало. В источниках имеются отрывочные сведения, что в 1143 г., после завершения постройки нового императорского дворца Цзинлин, издан был указ, «чтобы на стенах дворца были нарисованы портреты заслуженных государственных деятелей». В 1148 г. новым указом привлекались художники-монументалисты для оформления дворца Тайи, в котором они «отделали 174 помещения, на двух крытых галереях нарисовали 198 портретов небожителей». В этом же году расписывались стены Цзинлин портретами заслуженных государственных деятелей из каждого периода правления и их родственников. В восьмом месяце 1149 г. был издан приказ хранить копии портретов чиновников, заслуженных государственных деятелей в Мигэ и Тяньчжангэ. Над портретами в 1163—1173 гг. работал Сюй Цуе, выполняя их по воле императора. Портреты Конфуция и других 11 мудрецов создавались в 1174 г. опять-таки по императорскому указу. В 1190 г. Чжао Дунь (1189—1194) издал указ, чтобы во дворе Храма императора Чжао Гоу были созданы портреты Май И-хао, Чжао Дина, Хань Ши-чжуна, Чжан Цзюня.

Так же скупы сведения о работе в области портрета и в XIII в. В 1202 г. было внесено и одобрено предложение о перенесении портрета императора Чжао Дуня во дворец Цзинлин и о создании портретов его придворных чиновников и заслуженных государственных деятелей в центральном зале галереи. В 1226 г. новый дворец Чжаосюньцундэгэ украсили 23 портрета князей, генералов и чиновников.

Гораздо больше письменных сведений и живописных памятников сохранилось о жанре цветов и птиц. Живопись эта представлена в Академии творчеством У Бина, Ма Син-цзу, Линь Чуня, Ли Ди, Чжан Моу, рядом работ Ма Юаня, Ма Линя и Ли Суна. Так же как и в пейзаже, в изображении живой природы существовала строгая специализация. Каждый мастер ландшафтов писал пейзажи какой-нибудь определенной облас-

ти, каждый мастер цветов и птиц работал над изображением либо птиц, либо цветов, либо животных.

Жанр цветов и птиц в официальном направлении развития живописи был одним из ведущих. Члены Академии, подчиняясь желанию императора, его двора и феодалов, создавали листы к альбомам или свитки с изображением отдельных элементов природы, выражая по мере сил и возможностей свое настроение и отношение к реальному миру.

Расцвет этого жанра в середине XII — первой половине XIII в. был связан и с тем, что в Китае бурно развивались те стороны культуры, которые отличал интерес в первую очередь к изучению материального мира, т. е. естественнонаучные знания.

Непреходящая значимость жанра цветов и птиц — в реализме, остром и эмоциональном ощущении природы, ее жизни, непревзойденном, глубоком понимании особенностей предметов природы.

Живопись цветов и птиц опиралась на богатые художественные традиции, которые складывались в китайском искусстве начиная с X в. Развивая и продолжая традиции Хуан Цюаня, Сюй Си, Чжао Цзи, Цуй Бо, в XII—XIII вв. художники идут по линии стирания резких граней двух существовавших издавна методов в этом жанре. На этой основе возникает стиль, предполагавший передачу натуры скупыми средствами — одной линией, создающей контурный рисунок, отдельным мазком кисти — листья и цветы.

Художники изображали или бамбук, или одну скалу, или одно дерево, несколькими ударами кисти достигая подлинного сходства с предметами, и в то же время схватывали и передавали их внутреннюю сущность.

Творчество придворного мастера Линь Чуня представляет собой яркий пример тонкого и умелого сплетения натуралистической любознательности, сложной китайской символики и философского содержания. С изображением им плодов, птиц, насекомых мы знакомимся по свиткам «Айва и птица», или «Спелые яблоки привлекают птиц» (Пекин, Гугун); «Виноград и насекомые» (Пекин, Гугун); «Зеленые мандаринки» (Пекин, Гугун); «Десять сорок на сосне у скалы» (местонахождение неизвестно).

Расцвет творчества Линь Чуня приходится на 1170—1180-е годы. Будучи ведущим живописцем в Академии, имея чин дайчжао, Линь Чунь был удостоен и высшей похвалы императорского двора — ему был пожалован пояс с золотой рыбкой. В китайских средневековых хрониках и работах нового време-

ни Линь Чунь упоминается как мастер цветов и птиц наряду с Хуан Цюанем, Ма Ши-жуном, Чжао Чаном, Чжао Цзи.

Одна из лучших работ Линь Чуня — «Айва и птица». Излюбленный сюжет художника — кусочек природы, своеобразный микрокосм; это обычно ветка с плодами или побег, по листьям которого ползают кузнечики и стрекозы. Художник любил вводить в свои композиции и птиц. Свиток «Айва и птица» отличается наибольшей экспрессией.

Художник предпочитал брать для наблюдения такой объект, который дает возможность для максимально концентрированного изучения природы. Отсюда нежелание изображать широкие панорамы, столь распространенные в творчестве многих современников Линь Чуня. Стремление именно изучать, а не поэтизировать во что бы то ни стало вынуждает живописца к сужению тематики своих работ. Однако тематическое однообразие не приводит мастера ни к поверхностной трактовке изображаемого, ни к сухости манеры, ни к натурализму.

Умение обнаружить гармонию в каждом, даже, казалось бы, незначительном проявлении творческих сил природы — свойство дисциплинированного и вдохновенного таланта. Художник, знакомый с предшествующей ему китайской живописью и отлично осведомленный в развитии основных направлений современной ему живописи, иногда выступает как мастер, стремящийся породнить разные технические приемы. Но он совершенно застрахован от голого копирования и эклектики, так как обладает острым зрением, умеющим спокойно подметить наиболее поэтические мотивы в изображаемом.

Глядя на его работы, чувствуешь, что даже самые экспрессивные места его свитков — плод раздумий, зоркости и сдержанного благоговения перед природой.

Характерно, что живописные произведения Линь Чуня отличаются от работ современных ему художников. Можно сравнить, например, «Корзину цветов» Ли Суна или «Птицу на лотосе» Ма Син-цзу (Пекин, Гугун) со свитком «Айва и птица» Линь Чуня. Если Ли Сун, мастер изысканных линий, красивых орнаментальных мотивов, в своей «Корзине цветов» дает натюрморт, то у Линь Чуня мы видим истинно живую натуру — живущую, растущую, благоухающую, движущуюся.

Композиция динамична. По сравнению со многими другими современными ему китайскими художниками Линь Чунь не увлекается изощренными сплетениями и изгибами линий. Рисунок довольно прост, но не лишен экспрессии. Листья, показанные в разнообразно сложных поворотах, чтобы они не потеряли точности и жизненности, обрисованы смелыми, упругими ли-

ниями. Сложность изгибов вносит разнообразие в рисунок, избавляет произведение от монотонности. Листья айвы увидены художником так, словно каждый из них — это маленький организм. Каждый лист — сгусток энергии, причем мы чувствуем направленность этой энергии по отношению к краям и центру плоскости свитка. Ни один листочек не изображен схематично, у каждого найдено как бы свое «лицо».

В сложном положении показана и ветка айвы, отягченная плодами. При внимательном рассмотрении ее зритель не только получает ощущение новой жизни, но и немало узнает о художественном методе самого художника. Через восприятие изображения зритель познает, что художник видит суть всего живого в красоте. В поисках индивидуальной графической манеры Линь Чунь словно придерживается среднего пути между склонностью к ломаной, жесткой, порой прерывистой линии и стремлением к линии изысканной, музыкальной, орнаментальной, плавной.

Хорошо передана упругость, твердость плодов. Ощущение их сочности, светящейся изнутри зрелости, их твердости достигается художником тонким и мастерски умелым использованием нюансов цветовой гаммы и света. Не столько свето-теневая моделировка, сколько цветовая виртуозность при скупой цветовой гамме помогают Линь Чуню передать массу, объем и материальность плодов.

Освещение листа рассеянное, не исходящее из одной точки, фон нейтральный. Эти традиционные, канонизированные приемы не связывают художника. Вырванная из жизни часть дерева, изображенная как бы случайно на листе, заставляет воображение зрителя дорисовать крону всей айвы. И не только крону — мы чувствуем за этой веткой жизнь природы. Мы видим и мохнатых гусениц, неповоротливо и важно ползущих к сочным листьям, а где-то рядом гнездо, куда улетит птичка, и спелые плоды, готовые сорваться с ветвей. Поэзия живописи вторит поэзии стиха, в котором воспета и любовь к природе, и внимание к каждой мелкой детали в ней.

Но при всей «ювелирной» отделке каждого листика, плодов и перышек мелкой, пушистой пичуги Линь Чунь словно сознательно пишет не конкретные формы, а выявляет обобщенные качества предметов природы — твердость и упругость, мягкость и жесткость, плотность, нежность и бархатистость. Гармония этих качеств создает поразительную гамму нежной и поэтичной любви к природе.

Цветовая законченность художественного образа — лучший способ выражения философской концепции автора, в основе

которой лежит мысль об активности природы, о вечной смене времен года и извечности жизни на земле. Вся работа полна именно этим ощущением. Линь Чунь добился, может быть и непроизвольно, большого психологического эффекта, когда ветка и птица, как и вся природа, становятся объектом наблюдения художника.

Живопись цветов и птиц периода второй половины XII—XIII в. в большей мере, чем раньше, носит символический характер, в ней обязательно присутствует подтекст. Подчиняясь вкусам императорского двора, в первую очередь самого императора, мнение которого считалось непререкаемым, художники были ограничены в выборе сюжетов, формальных приемов живописного мастерства и символического значения предмета. Например, «Цветок лотоса на воде» (рис. 25) У Бина символизирует благородство человека, находящегося среди грязи, но остающегося чистым.

Хотя Ли Ди также относится к группе художников, работавших в жанре цветов и птиц, но его творчество следует рассматривать отдельно от развития этого искусства. Ли Ди посвятил себя изображению животного мира, создав за всю жизнь довольно много работ, в которых нашло отражение новое понимание художественного образа на основе сложившихся традиций и завоеваний живописи и науки XII в.

Стремление индивидуализировать животных и в то же время подчеркнуть их органическое родство характерно для работы Ли Ди «Цыплята», или «В ожидании кормления» (Пекин, Гугун). Чрезвычайная строгость и условность композиции чувствуется в листе «Собака» (Пекин, Гугун) и др. Прекрасное знание анатомии помогает художнику передать движение животного, а постановка головы и лап пса свидетельствует о естественности изображенного.

Но наряду с такими реалистически сделанными листами у Ли Ди соседствуют архаично-декоративные пышные свитки с изображением цветов и птиц: «Два белых цветка» (Токио, Национальный музей); «Голубь среди цветущих растений у подножия дерева»(Пекин, Гугун) и др., их даже трудно объединить, найти общие свойства художественного мировосприятия и творческого метода. Столь резкое различие можно объяснить тем, что Ли Ди прожил долгую жизнь, начав работать как художник еще в императорской Академии живописи в Бяньляне.

Ли Ди родился в Хэнани примерно в 1100 г. После жизни в Бяньляне, с конца 20-х годов XII в., он обосновался в Линьане, где и умер в конце XII в. (примерно в середине 90-х годов). Ли Ди был присвоен чин дайчжао как при Чжао Цзи, так и

при первых трех императорах после 1127 г. В линьаньской Академии он был вице-директором, во многом определял господствующий живописный стиль. В это время его творчество претерпело значительные изменения. Го Жо-сюй высоко оценивал творчество Ли Ди и писал, что тот, рисуя цветы, бамбук, перья, имел большой успех, и не было после Ли Ди продолжателей академического стиля.

Ли Ди создал несколько работ, посвященных жизни крестьян: «Человек, ведущий буйвола по снежному полю» (рис. 26); «Человек с фазаном на буйволе» (обе в г. Нара, Музее культуры Ямато) и др. В этих листах мастер предстает перед нами как прекрасный знаток животного мира. Эти работы и не жанр, и не пейзаж, а новая форма — пейзаж и жанр вместе, ибо элементы того и другого присутствуют в них. В этих работах как и в работах больших мастеров периода конца XII—XIII вв. явно присутствует опоэтизирование природы и человека.

Таким образом, мы рассмотрели на примере творчества ряда ведущих мастеров различные жанры живописи в период деятельности Академии в Линьане.

Установить же те критерии прекрасного, которыми руководствовались живописцы в далекие X—XIII вв. и по которым определялось качество живописного произведения, а тот или иной художник причислялся к числу мастеров высшего класса, довольно сложно.

В период Сун существовало три понятия о качестве произведения, которые характеризовали три различных уровня (три сравнительные степени качества) мастерства и выражались в литературном языке благодаря трем прилагательным: вдохновенный *(шэнь)*, превосходный *(мяо)* и прекрасный, компетентный *(хэн)*.

Го Жо-сюй в предисловии к своей работе говорит о том, что почти всегда творческий путь художника неровен, качество, т. е. мастерство, улучшается то постепенно, то быстро, то талант вообще угасает. Но автор истории искусства не вскрывает причины существования различных путей формирования мастерства, не дает глубокого анализа работ, о живописных свитках он высказывается, следуя установившимся традиционным штампам в оценке. Лю Дао-чунь и Ми Фэй, касаясь вопросов качества, также ограничиваются лишь приведением поверхностных характеристик работ. Лю Дао-чунь выделяет, правда, еще одну категорию живописцев — тех, кто не писал портреты императоров или сцены из их жизни, не расписывал стен священными деяниями, т. е. людей, которым, по мнению

Лю, «не хватало величия» при выборе темы и они избирали окружающую их жизнь. К лицам, которых Лю не считает даже художниками, он относит Жэнь Чжэнь-ю, который рисовал базары, рыночные площади с их суетой и весельем; Мао Вэнь-чжана, изображавшего сцены сельской жизни (например, «Деревенские мальчики идут в школу»); Гао Юань-хэна, мастера сатиры и гротеска, пародийно передавшего игру актеров и сражение на подмостках театра.

Наряду с живописцами жанра низшую оценку творчества получают от своих современников и ремесленники-имитаторы — подражатели, «которые выполняли работу поденщиков».

Как говорилось выше, в Академии живописи предъявлялись высокие требования к качеству работ художников-академиков. Неоднократно пересматривались возможности живописцев, проводились экзамены при повышении в чине, устраивались общественные просмотры и обсуждения свитков.

К жанровой и портретной живописи, пейзажу и изображению цветов и птиц предъявлялись требования лиц, определявших ход развития искусства. Это были в первую очередь император, затем его приближенные (члены императорского двора и министры), потом руководители Академии живописи и ее ведущие мастера. Главное, на что обращалось внимание, — это наличие в каждой живописной работе традиционных художественных средств выражения и соответствие работ идеологии правящей верхушки. Подчас бывало и так: если в работе не было слепого копирования методов живописцев предыдущих эпох, то она не оценивалась по заслугам. Копирование же могло лишь развивать технику художника, оттачивать его глаз, но сковывало индивидуальное ви́дение мастера, его фантазию, замедляло развитие реалистического искусства, являлось причиной рождения подчас похожих друг на друга произведений.

Но ни один талантливый художник не мог лишь следовать традициям. И действительно, мы сталкивались, исследуя дошедшие до нас работы, не только с использованием старого, но и с переработкой его в связи с запросами времени. А это требовало от человека, жившего и творившего в средние века, большого критического мышления.

Можно говорить уверенно о том, что в XII—XIII вв. живопись достигла высокого положения и была официально признана как самостоятельный вид творчества, отражала большую сложность и насыщенность духовной жизни того времени, основываясь прежде всего на традициях широких философских обобщений, воплощающих духовный опыт своей эпохи.

Принципы творческого метода — копирование старых картин

(*синси*), изучение приемов письма, способов отображения реального, видимого мира старыми художниками-классиками (*гэфа*) и тщательное и детальное изучение природы — стали характерными чертами Академии.

Технические приемы живописцев в основном не претерпели больших изменений, однако эмоциональная насыщенность стала богаче и глубже. Беря за основу творчества живописные технические приемы старых мастеров-классиков, художники создавали новые яркие и богатые по исполнению композиции. Для них характерна изысканность образа, большая плавность живописи, большая мягкость и закругленность форм. Задача художников состояла и в том, чтобы создать образ гармоничной и вечно живой природы, и они, серьезно изучая старое наследие — классическую поэзию, корнями уходящую в народное поэтическое творчество, технику, стиль, манеру живописцев, наблюдали за жизнью и самой природы. На этой основе и были созданы десятки сотен волнующих и наполненных тонким поэтическим чувством произведений, которые доставляют истинное наслаждение и открывают еще одну сторону жизни великолепного мира, окружающего нас.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Начало расцвета китайского изобразительного искусства, каллиграфии и поэзии, прогресс общественно-политической и философской мысли относятся к периоду активного развития феодального общества, ко времени империи Тан (VII — начало X в.), когда была создана основа для формирования и развития новых творческих принципов в живописи, равно как и организационных форм деятельности художников. Наиболее наглядно наличие таких общих предпосылок сказалось в зарождении Генеральной академии (Ханьлинь) с развитой сетью департаментов, в том числе и создание при ней департамента искусств. В департаментах работали ученые, литераторы, мастера изобразительного искусства. Генеральная академия была своеобразным орудием политической, административной и идеологической власти и в какой-то мере являлась институтом по подготовке образованных научных кадров и как бы координационным центром исследовательской работы. Работа департаментов зависела от руководства Генеральной академии, которое, в свою очередь, находилось полностью в подчинении императорского двора, выполняя во всем волю императора.

В департаменте искусств в VII — начале X в. отбирали талантливых людей среди чиновников канцелярий и департаментов двора и обучали их искусству — каждого в соответствии с его призванием; приглашали в Генеральную академию «всякого в Поднебесной, кто ловок в искусстве и является мастером». Часто император лично знакомился с работами служивших в Академии, производил среди них отбор знающих и одаренных в области изобразительного искусства и повышал их в должностях.

К концу IX в. некогда могущественная Танская империя под ударами крестьянских восстаний и феодальных мятежей распалась. Начался период «Пяти династий и десяти царств», характеризующийся раздробленностью страны и бесконечными междоусобными войнами.

Созданная в эпоху Тан широкая и прочная основа для последующего бурного расцвета материальной культуры, искусства, эстетической мысли Китая, в том числе всех жанров живописи, способствовала тому, что развитие искусства не было приостановлено в такое смутное время, как период «Пяти ди-

настий». Были вновь созданы департаменты живописи (в царствах Позднее Шу, Южная Тан и др.).

С падением Южной Тан, Позднего Шу и других государств, последовавшим за подчинением их Сунской династией, главная столица империи перемещается на север, в г. Бяньлян. Одним из важнейших звеньев эволюции изобразительного искусства в период Сун явилось воссоздание в Бяньляне и функционирование департамента живописи (с 960 по 1111 г.), а затем и рождение Академии живописи (Ханьлинь тухуаюань).

Деятельность департамента, как и история Китая в X—XIII вв., делится на два периода: первый — с 960 по 1127 г., т. е. время правления династии Сун, и второй — с 1127 по 1279 г., когда север был уже во власти чжурчжэньских захватчиков, а юг — под владычеством сохранившейся сунской династии, получившей наименование — Южная Сун.

С конца X в. разрабатывались вопросы, связанные с методом руководства и организационной структурой департамента живописи. Уже с 988 г. мастера изобразительного искусства, ранее входившие в департамент каллиграфии Генеральной академии, императорским указом были выделены в департамент живописи и департамент каллиграфии. Художники разделялись по специальности на живописцев, мастеров монументально-декоративной живописи, работавших в храмах, лиц, в обязанности которых входило украшение дворцовых сооружений и парков. Ведущими жанрами в их творчестве были религиозная живопись, бытовая, пейзаж, изображение птиц и животных, цветов и бамбука, домов и деревьев.

В начале XII в., в 1111—1117 гг., из департамента искусств вычленяется Академия живописи.

Ее состав пополнялся за счет знаменитых и талантливых живописцев, студентов, окончивших художественную школу, художников, приглашенных уполномоченным лицом либо самостоятельно приехавших в столицу. Но разумеется, претендовать на место в Академии могли только лица, занимавшие достаточно высокое положение в обществе.

При отборе художников, поступающих в Академию, проводились конкурсные экзамены по живописи и другим предметам. Главному экзаменатору по приему художников в члены Академии живописи указывал на темы испытаний сам император. Он отбирал строки из классической поэзии или использовал специально созданные для экзаменов стихи. В стенах Академии живописи впервые была рождена новая форма обучения живописному мастерству — школа (*сюэ*) живописи. В 1104 г. были

 учреждены школы каллиграфии, живописи, математики и ме-

дицины. В задачи художественной школы, где обучались молодые живописцы, входило: прививать им навыки высокого классического стиля живописи и техники владения кистью, контролировать учащихся, применяя к ним систему экзаменов, обучать всем предметам, привлекая высокообразованных преподавателей, и «относиться к учащимся с заботой и вниманием».

Школы подобного типа были учреждены не только в столице империи, но и в других городах, что свидетельствует о серьезной и широко охватывающей системе художественной подготовки.

После обучения в школе живописи молодые художники могли поступать (для работы при дворе) в императорскую Академию живописи.

За интересные работы художники-академисты награждались самим императором, им оказывали почести, дарили халат и пояс с золотой рыбкой. Другой формой поощрения было предоставление возможности рисовать в присутствии императора. Увеличение денежного вознаграждения за произведения тоже входило в ряд мероприятий по поощрению работ художников. Ознакомление императора и членов двора с произведениями искусства их современников, а также различных эпох было характерной чертой в культурной жизни императорского двора. При этом из десятилетия в десятилетие настолько бурно шло развитие живописи и она завоевывала любовь и призвание все больших и больших кругов населения Китая (столицы в первую очередь), что в императорский дворец поступали даже жалобы от частных лиц, если художники отказывались от выполнения их заказов.

Члены как департамента живописи, так и Академии живописи выполняли заказы не только в столице, но и за ее пределами. Работая вдали от двора, художники были относительно независимы в творчестве.

В конце XI — первой четверти XII в. заметно появление, наряду с признанными мастерами старшего поколения, целой плеяды выдающихся молодых художников, создавших новые живописные стили. Для нового характерно прежде всего глубокое изучение природы, стремление не только зафиксировать отдельные ее мотивы, но и передать через общее настроение пейзажа философское понимание и восприятие мира человеком.

В первый период сунской живописи, когда страна переживала заметный подъем экономики и культуры, мир изображался могучим и огромным, полным сурового величия и гармонии. Пейзаж становится самым главным и популярным жанром.

Значительную роль в становлении национального китайско-

го пейзажа сыграл Го Си, живописец-монументалист и мастер станковых свитков, крупнейший теоретик и учитель, основатель школы космогонического, величественного пейзажа, глава департамента живописи, широко популяризировавший в настенных росписях, ширмах, свитках сельские и горные пейзажи северной части Китая. Основой композиционного решения мастер считал заполненность изобразительного поля, распределение пейзажа на многие планы и внесение максимального количества гор, холмов, леса, отдельных деревьев и т. п.

В начале XII в. форма и структура панорамных пейзажных свитков меняется. Требование изобразить идею (в частности, выразить смысл и эмоциональный настрой стихотворения) и активно подключить мышление смотрящего, заставляя его сопереживать, приводило художника к необходимости лаконично использовать художественные средства, оставляя большую часть свитка светлой (незаполненной), прибегая к асимметричной композиции, в каком-то уголке подкрепляя мысль картины несколькими иероглифами поэтического произведения.

Одной из главных проблем пейзажа становится проблема решения технических вопросов — умения передать атмосферу, взаимодействие пространства, света и воздуха, состояния природы в различное время суток при различных явлениях природы и в различные времена года. Ощущение световоздушной среды, сознание единства природы приводили китайских пейзажистов к решению более смелых и сложных проблем — к передаче конкретных пейзажей в различные часы дня и ночи, к изучению леса, воды, гор в разных условиях: при открытом и облачном небе, в бурю, дождь и при ясной погоде, при свете луны, в лесу, в горах, на равнине.

Совершенствуются приемы тонального монохромного колорита, в котором все элементы пейзажа воспринимаются как оттенки одного общего черного тона. Рождаются новые технические средства выражения для перенесения человеческих чувств и переживания на природу и для передачи эмоционального воздействия природы на человека.

В сунской Академии живописи продолжает развиваться и жанр цветов и птиц. Часто это не копия увиденного цветка или птицы, а создание композиционно живой сцены с передачей образа и заложенного в ней философского смысла. Перед художниками стояла задача не только донести до зрителя увиденное, но и передать то ощущение, которое возникло от общения с природой. Нужно было раздвинуть горизонты мира зрителю, посвятить его в скрытые на первый взгляд его многочисленные тайные законы. Поэтому не обыденностью веет от альбомов с

живописью цветов, птиц, зверей, деревьев. В них предстает перед нами жизнь мира огромного, великого и вечного. Жизнь, движение и строение растения или животного, рассмотренные художником вблизи, как бы через лупу, и запечатленные в листе, приближают зрителя к природе. В этом заложена основная и непреходящая эстетическая ценность этого жанра.

Художники давали изображенному красивое, поэтическое название, часто вписывая каллиграфическим почерком стихи танских и сунских поэтов. Тщательно исполненная надпись не только раскрывала и поясняла смысл картины, но и являлась частью композиции, неся в качестве графического и цветового элемента смысловую нагрузку.

Смысл сюжетов живописи цветов и птиц символичен. Традиционность аллегории, символов, поэтического, образного толкования еще больше закрепляется и развивается. Часто в основе символики лежал социальный или политический смысл. Пожелание чинов, счастья, богатства, выражение определенных отношений и чувств, намеки и сравнения были вторым смыслом картины.

Бурное развитие экономики, рост городов означали для искусства рождение нового заказчика, расширение спроса и рынков сбыта художественных произведений и одновременно вызывали к жизни новые темы в бытовой живописи. Произведения бытового жанра стали отражать не только, как это было в предыдущие столетия, жизнь императоров, церемонии двора, придворных дам, крупных чиновников, но и будни окружавшей художников жизни. Сцены работы — ткачества, шелководства, торговли, врачевания, пахоты, — учения, празднеств, игр детей, быта чиновников и молодых дам проходят перед нами. В этих работах вместо космогонических пейзажей, равнодушных к людям, явилась бурлящая, шумная человеческая стихия.

В портрете явно выступает тенденция следовать установленным канонам культового, либо религиозного, либо физиогномического характера.

Росписями стен — монументально-декоративной живописью — были заняты многие живописцы по указанию императорского двора. С начала XI в. тематика настенной живописи заметно меняется. Вместо мотивов религиозно-культового характера появляются светские сюжеты, часты были и копии старинных свитков.

С 1127 г. Северный Китай был завоеван чжурчжэнями и столицей южной части империи становится Линьань. В 1138 г. была вновь воссоздана Академия живописи.

Чем сильнее и одареннее был художник, тем больше в его

свитках отражались думы и чаяния людей, глубоко переживавших позорное положение некогда могущественной страны. Отсюда поиски, как и в поэзии того времени, новых форм выразительности, возросшая психологичность образов, несущих печать лирических переживаний человека.

Претерпевает изменения пейзажная живопись. На смену грандиозным, полным пафоса монументальным композициям X — начала XII в. пришло воспевание тихой, нежной и мягкой природы, будничной и простой, окружающей человека. Пришли картины, насыщенные живой, человеческой эмоцией, ограничивающиеся узкой темой сюжета. Изменился и характер композиции.

Новые приемы видны в том, что иначе решалась передача атмосферы, глубины, пространства. Часто горизонт опускался художником, делались более широкими и углубленными пространства первого плана и дымка не разъединяла их на отдельные полосы, а повисала над ними. При создании композиции изобразительная плоскость уже не была так плотно заполнена предметами, как ранее, картины были менее детализированы, менее точны. Активную роль играл незакрашенный фон; композиция строилась художником, как и в начале XII в., асимметрично — перемещалась в угол. Изображение кадрировалось настолько, что оставляло большую возможность для активной работы мысли зрителя. Главное же, что характеризует данный этап китайской живописи, — это присутствие в картине человека не пылинки «космического» мира, а человека-создателя, философа, созерцателя, чье тепло делало свитки уютнее и ближе зрителю. Эти характерные черты пейзажной живописи присущи поздним работам Ли Тана, стоящего на рубеже двух различных стилистических эпох, Ма Юаня, Ся Гуя и др.

В жанровую живопись проникают демократические настроения, выраженные, насколько позволяла условность китайского средневековья, с большим реалистическим мастерством.

Жанр цветов и птиц в официальном направлении развития живописи был одним из ведущих. Расцвет этого жанра в середине XII — первой половине XIII в. был связан с прогрессом естественнонаучных знаний, с бурным развитием культуры, с ростом интереса к изучению материального мира. Произведения этого жанра отличаются реализмом, острым и эмоциональным ощущением природы, ее жизни и биения пульса, непревзойденным, глубоким пониманием особенностей предметов природы.

Таким образом, можно сказать, что в сфере китайской науки и культуры в IX—XI вв. зарождался целый ряд предпосы-

лок, происходило накопление незаметных и постепенных количественных изменений в области эстетики, этики, философии, видения окружающего мира, средств его художественного выражения и обобщения, которые свидетельствовали о подготовке в ее недрах перехода к новому качественному состоянию, ознаменовавшим искусство Китая XII—XIII вв. Нагляднее всего это проявилось в функционировании Академии живописи. Это было первое в истории средневекового Китая государственное учреждение, объединявшее лучших, ведущих художников страны, что уже само по себе определяет историческое место Академии живописи.

Академию характеризовала более или менее сложившаяся общность творческих требований, форм организации, отношения к традициям прошлого. Академия не только ставила своей задачей воспитание молодых художников, но и активно влияла на эволюцию китайской живописи. Подготовка большой плеяды блестящих мастеров искусства, обладающих как высоким техническим совершенством, так и твердой, стройной системой теоретико-эстетических воззрений, делает заслугу Академии живописи перед китайским изобразительным искусством, философией и эстетикой чрезвычайно большой. В исключительно сложный, насыщенный крайне многообразными событиями внутри- и внешнеполитической жизни период, который составляли X—XIII в., Академия живописи неизменно оставалась действительно полноценным и полнокровным высшим учебным художественным заведением Китая, что является новой важной вехой, шагом вперед в развитии изобразительного искусства.

Непреходящее значение Академии заключается также в интенсивном и весьма продуктивном развитии ведущих жанров китайской живописи — пейзажа, бытового жанра, жанра цветов и птиц, равно как и в достижении ее мастерами высокого художественного уровня в росписи интерьеров дворцов и храмов сунских императоров и сановников.

Сунская Академия живописи оказала огромное воздействие на последующую эволюцию изобразительного искусства в самом Китае, заложив прочный фундамент плодотворных традиций, которым следовали многие поколения китайских художников. Более того, влияние Академии распространилось и за пределы Китая.

При установлении значения Академии живописи в эволюции китайского искусства нельзя, разумеется, упускать из виду то весьма существенное обстоятельство, что Академия как объединение художников при императорском дворе под эгидой императора неминуемо испытывала на себе самым непосредствен-

ным образом постоянное воздействие воли и вкусов «августейшего» правителя, его эстетических критериев и догм, его умонастроения. Непрестанный контроль со стороны императора довлел над членами Академии, сковывал творчество художников определенными рамками как в выборе тем, идеологической наполненности, так и в технических принципах их воплощения. Именно с этим можно связать тот обращающий на себя внимание факт, что в произведениях членов Академии не звучала в полную силу и открыто тема общественной жизни с ее сложными и многообразными коллизиями, тема борьбы за свободу и независимость страны. В наследии художников-академистов не встретишь творений, прямо либо косвенно отображавших жизнь простого народа, его созидательную деятельность, его борьбу.

Тем не менее положительная роль Академии живописи X—XIII вв. в истории китайского изобразительного искусства бесспорна. Ее прогрессивное значение заключается в том, что Академия способствовала накоплению и обобщению в китайском искусстве высокохудожественных традиций. Поэтому по праву следует считать жизнедеятельность Академии на протяжении столетий одним из ярких и величественных явлений высококультурного прошлого китайского народа. Произведения же мастеров, творчество которых сформировалось и расцветало в стенах Академии, и по сей день не утратили эстетической, поистине высокохудожественной ценности, они продолжают во многом служить образцом великолепной школы глубокой поэтичности и эмоциональности, воплощенных в блестящие художественные формы.

ИСПОЛЬЗОВАННЫЕ ИСТОЧНИКИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев В. М. О некоторых главных типах китайских заклинательных изображений по народным картинам и амулетам,— ЗВОРАО, т. XX, вып. II—III, 1911.
2. Алексеев В. М. Китайская поэма о поэте. Стансы Сыкун Тун, Пг., 1916.
3. Алексеев В. М. Произведения дальневосточного искусства в Париже,— «Восток», кн. 5, 1925.
4. Алексеев В. М. Из области китайского храмового синкретизма,— «Восточные записи», т. I, 1927.
5. Алексеев В. М. Вступительная статья в кн.: «Передвижная выставка китайской живописи. Каталог», Л., 1934.
6. Алексеев В. М. Утопический монизм и китайские церемонии в трактатах Су Сюня (XI век н. э.),— «Советское востоковедение», т. III, 1945.
7. Алексеев В. М. Артист-каллиграф и поэт о тайнах в искусстве письма,— «Советское востоковедение», т. 44, 1947.
8. Алексеев В. Китайская народная картина. Духовная жизнь старого Китая в народных изображениях, М., 1966.
9. Ащепков Е. А. Архитектура Китая. Очерки, М., 1959.
10. Белецкий П. А. Китайское искусство, Киев, 1956.
11. Белецкий П. А. Китайское искусство. Очерки, Киев, 1957.
12. Ван Сунь, Традиции и формы (китайской) национальной живописи,— «Иностранная литература», 1957, № 9.
13. Васильев В. П. История и древности восточной части Средней Азии от X до XII века, с приложением переводов китайских известий о киданях, джурдженях и монголо-татарах, СПб., 1857.
14. Васильев Л. С. Культы, религии, традиции в Китае, М., 1970.
15. Васильев Л. С., Мелихов Г. В. Материалы по истории китайской культуры,— в журн.: «Вэнь-у» за 1959 г., «Народы Азии и Африки», 1961, № 2.
16. Веселовский Н. Китайские символы в предметах украшения, СПб., 1911.
17. Виноградов Е. Ли Чэн. «Тайна пейзажной живописи»,— «Вестник мировой культуры», 1965, № 6.
18. Виноградова Н. Китайский народный лубок,— «Искусство», 1953, № 1.
19. Виноградова Н. А. Искусство Китая,— «Всеобщая история искусств», т. II, кн. 2, 1961.
20. Виноградова Н. А. Искусство средневекового Китая, М., 1962.
21. Виноградова Н. А. Китайская пейзажная живопись, М., 1972.
22. Выставка «Искусство Китая». Каталог. Сост. О. Глухарева и Б. Денике, М.—Л., 1940.
23. Вяткин Р. В. Музеи и достопримечательности Китая, М., 1962.
24. Глухарева О., Денике Б. Краткая история искусства Китая, М.—Л., 1948.
25. Глухарева О. Изобразительное искусство и архитектура Китая,— БСЭ, изд. 2, т. 21, 1953.

26. Глухарева О. (сост.), Изобразительное искусство Китая. Альбом, М., 1956.
27. Глухарева О. Искусство народного Китая, М., 1958.
28. Глухарева О. Н. Ван Вэй,— «Труды Государственного музея искусства народов Востока», вып. 7, 1973.
29. Глухарева О., Кречетова М. (сост.), Памятники искусства Китая в музеях СССР. Альбом, М., 1959.
30. Денике Б. Китайское искусство,— БСЭ, изд. 1, т. XXXII, 1937.
31. Денике Б. Выставка китайского искусства и новые археологические памятники древнего Китая,— «Вестник древней истории», 1940, № 2 (II).
32. Дмитриева Н. Изображение и слово, М., 1962.
33. Жанры и стили литератур Китая и Кореи, М., 1969.
34. Завадская Е. Восток на Западе, М., 1971.
34а. Завадская Е. В. Эстетические проблемы живописи старого Китая, М., 1975.
35. Иванов А. Символический орнамент в Китае, М., 1914.
36. История искусств зарубежных стран, т. 2, М., 1963.
37. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. I, М., 1962.
38. Казин В. Культуры и искусство феодального Китая. Путеводитель по выставке, Л., 1939.
39. Картины художников эпохи Сун. 10 листов, [б. г.], [б. м.], изд. «Гу vн».
40. Кверфельдт Э. К. Предмет в китайском искусстве, Л., 1937.
41. Кверфельдт Э. К. Черты реализма в китайском искусстве, Л., 1937.
42. Китай,— «Искусство стран и народов мира», т. 2, М., 1965.
43. Китайская живопись. Каталог, сост. и автор вступит. ст. А. Крыжицкий, Киев, 1965.
44. Китайские трактаты о портрете, пер. и коммент. К. И. Разумовского, Л., 1971.
45. Книга Марко Поло, пер. старофранц. текста И. П. Минаева, М., 1955.
46. Конрад Н. И. Запад и Восток, М., 1966.
47. Крыжицкий А. В. Коллекция китайской живописи в Киевском государственном музее западного и восточного искусства,— «Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии», Л., 1965.
48. Культура и искусство Индии и стран Дальнего Востока, Л., 1975.
49. Лу Ю, Поездка в Шу, пер., коммент. и послесл. Е. А. Серебрякова, Л., 1968.
50. Лубо-Лесниченко Е. И., Шафрановская Т. К. Страницы истории китайского искусства,— сб. «В глубь веков», Л., 1961.
51. Мастера искусства об искусстве, т. I, М., 1965.
52. Муриан И. Ф. Пути развития бытового жанра в старом китайском лубке, автореф. канд. дисс., М., 1956.
53. Муриан И. Китайский народный лубок, М., 1960.
54. Народы Восточной Азии, под ред. Н. Н. Чебоксарова, С. И. Брука, Р. Ф. Итса, Г. Г. Стратановича, М., 1965.
55. Николаева Н. С. Художник, поэт, философ... Ма Юань и его время, М., 1968.
56. Норина Т. В. Искусство Китая,— сб. «Искусство народов Востока», М., 1968.
57. Петров А. А. Очерки философии Китая,— сб. «Китай», М.—Л., 1940.
58. Пострелова Т. А. Предпосылки создания Академии живописи Китая в период Тан (618—907) и «Пяти династий и десяти царств» (907—960),— «Сборник работ аспирантов кафедры истории зарубежного искусства Института им. И. Е. Репина», Л., 1969.

59. Пострелова Т. А. Традиции живописи Чжан Цзэ-дуаня в лубочных

картинах из собрания МАЭ,— «Сборник МАЭ, т. XXV. Культура народов Зарубежной Азии и Океании», Л., 1969.
60. Пострелова Т. А. Академия живописи Китая в X—XIII вв., автореф. канд. дисс., Л., 1969.
61. Пострелова Т. А. Сунская Академия живописи,— «Народы Азии и Африки», 1973, № 2.
62. Пострелова Т. А. Основные источники и литература о китайской классической живописи X—XIII веков,— «Историография и источниковедение истории стран Азии и Африки», вып. 3, Л., 1974.
63. Пострелова Т. А. О значении творчества Чжао Цзи на формирование живописи цветов и птиц в Китае в X—XIII веках,— «Историография и источниковедение стран Азии и Африки», вып. 4, Л., 1975.
64. Поэзия эпохи Сун, М., 1959.
65. Пчелина М. Л. (Рудова), Китайская театральная лубочная картина,— «Труды Государственного Эрмитажа», вып. II, 1958.
66. Пчелина М. Л. Коллекция академика В. А. Алексеева,— «Сообщения Государственного Эрмитажа», вып. XIX, 1960.
67. Пчелина М. Л. Систематизация китайских новогодних картин (няньхуа) ленинградских собраний,— «Труды Государственного Эрмитажа», вып. V, 1961.
68. Разумовский К. И. Китайская феодальная теория портрета, автореф. канд. дисс., Л., 1938.
69. Разумовский К. И. Китайское искусство,— сб.: «Китай», М.—Л., 1949.
70. Роуленд Б. Искусство Запада и Востока, М., 1958.
71. Самосюк К. Ф. Некоторые вопросы композиции и построения пространства в китайской живописи,— сб. «Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии», Л., 1965.
72. Самосюк К. Художник и общество в эпоху Сун,— сб.: «Научная конференция „Общество и государство в Китае“», вып. II, М., 1970.
73. Самосюк К. Ф. Го Жо-сюй о двух стилях в буддийской живописи,— сб.: «Научная конференция „Общество и государство в Китае“», вып. III, М., 1973.
74. Самосюк К. Ф. Го Жо-сюй. «Записки о живописи: что видел и слышал» (XI век). Исследование и перевод, автореф. канд. дисс., Л., 1973.
75. Слово о живописи из Сада с горчичное зерно, пер. и коммент. Е. В. Завадской, М., 1969.
76. Соколов С. Пейзаж Ни Цзяня,— сб.: «Сокровища искусства стран Азии и Африки», вып. I, М., 1975.
77. Стужина Э. П. Китайский феодальный город в XII—XIII веках (на примере Кайфыня и Ханчжоу), М., 1964.
78. Стужина Э. П. Проблемы экономической и социальной структуры города и ремесленного производства Китая XI—XIII веков в современной историографии,— сб.: «Историография стран Востока», М., 1969.
79. Тезисы докладов сессии, посвященной истории живописи стран Азии. 15.XI—20.XI.1965 г., Л., 1965.
80. Тишков А. А. Файнгор. Журнал «Тайм» и китайское искусство,— «Огонек», 1957, № 30.
81. Флуг К. К. История китайской печатной книги сунской эпохи X—XIII веков, М.—Л., 1959.
82. Хрестоматия по истории средних веков, т. I (Раннее средневековье), М., 1961; т. II (X—XV вв.), М., 1963.
83. Художественный образ и декоративность в искусстве Азии и Африки, М., 1962.

84. Ци Гун, Праздник Цинмин на реке Бяньхэ,— журн. «Китай», 1955, № 3.
85. Цзуй Бай-хуа, Картина «Прогулка весной» («Чжань Цзы-цянь. VI век н. э.»),— журн. «Китай», 1958, № 3.
86. Штейн В. М. Китай в X и XI веках,— «Советское востоковедение», М., 1945.
87. Юй Фэй-ань, Картины сунской эпохи,— журн. «Китай», 1957, № 7.
88. Ван Бо-минь, Тань Сун дай-ди цзи фу лиши хуа хэ фэнсу хуа (О некоторых картинах об истории и обычаях периода Сун),— «Вэньу», 1960, № 7.
89. Вэйда-ди ишу чжуаньтун тулу (Великие традиции китайского искусства). Альбом, сост. Чжэн Чжэн-до, 1955.
90. Го Вэй-цюй, Сун Юань Мин Цин шу хуацзя няньбяо (Каллиграфы и художники периодов Сун, Юань, Мин и Цин. Хроника жизни), Пекин, 1958.
91. Го Жо-сюй, Тухуа цзянь вэнь чжи (Записки о живописи: что видел и слышал), Пекин, 1959.
92. Гугун Боуюань со-цзан лидай мин хуа цзи (Знаменитые картины разных эпох из собрания музея Гугун), т. 1—5, Пекин, 1965.
93. Гугун шу хуа цзи (Коллекция живописи и каллиграфии из музея Гугун), т. I—XLVIII, Пекин, 1930—1936.
94. Дун Цзо-бинь, Цинмин шанхэ ту (Свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— «Далу», 1951, т. II, № 8.
95. Дун Цзо-бинь, Бицзяо у чжун Цинмин шанхэ ту (Сопоставление пяти реплик свитка «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— «Далу», 1953, т. VII, № 6.
96. Дун Цзо-бинь, Гуаньюй мобэнь Цинмин шанхэ ту (О подлиннике свитка «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— «Далу», 1953, т. VII, № 11.
97. Дун Цзо-бинь, Цинмин шанхэ ту (Свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ»), Тай Бэй, 1953.
98. Дэн Бо, Сюэ Си юй Хуан Цюань (Сюэ Си и Хуан Цюан), Шанхай, 1958.
99. Дэн Бо, Чжао Цзи, Шанхай, 1958.
100. Дэн Бо, У Фу-чжи, Май Юань юй Ся Гуй (Ма Юань и Ся Гуй), Шанхай, 1958.
101. Дэн Чунь, Хуа цзи (Наследие живописи), Пекин, 1936.
102. Ёсио Ёнэдзава, То те ниокэ ру гаин но гэн рю (Основные истоки департамента живописи в период Тан),— «Кокка», 1937, № 554.
103. Ли Син-бай, Го Си — Сун-дай цзе чу-ди шаньшуй хуа-цзя цзянь ли-лунь-цзя (Го Си — выдающийся художник-пейзажист и теоретик периода Сун),— «Мэйшу», 1956, № 8.
104. Ли Сы-сюнь, Чжунго мэйшу фачжань ши (История развития изобразительного искусства Китая), Шанхай, 1950.
105. Ли Э, Нань Сун юань хуа лу (Заметки о художниках южносунской Академии), Пекин, 1968.
106. Ли Юй, Чжунго мэйшу шиган (Краткая история китайского искусства), Пекин, 1957.
107. Лю Ань, Цинмин шанхэ ту (Свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— «Синдао жибао», 14.IV.1954.
108. Люй Фо-тин, Бэй Сун шаньшуй да ши — Ли Чэн (Великий мастер пейзажной живописи в Северной Сун — Ли Чэн),— «Миньчжу пинлунь», 1963, т. XIV, № 5.
 109. Люй Фо-тин, Нянь цзу шаньшуй да ши Дун Юань (Великий мастер

пейзажной живописи южной школы — Дун Юань),— «Миньчжу пинлунь», 1962, т. XIII, № 20.
110. Лян Сун мин хуа цэ (Альбом известных картин периода Сун), Пекин, 1963.
111. Митаки Сэйити, Го Си юй Сун чао шаньшуй (Го Си и сунская пейзажная живопись),— «Дагунбао», 22.II.1936.
112. Митаки Сэйити, Сун се инкаку (Департамент живописи ранней Сун),— «Кокка», 1936, № 542—543.
113. Мэнь Юань-лао, Дунцзин мэн хуа лу (Записки о ярких снах в Восточной столице), Шанхай, 1956.
114. Июань цзи цзинь (Сокровищница искусства), Пекин, 1959.
115. Се Чжи-лю, Шуймо хуа (Монохромная живопись), Шанхай, 1957.
116. Судзуки Кэй, Гигаку-о то сита сюгаин-но кайкаку то интай (Структура и реформы Академии живописи периода Хуй-цзуна, делающая главный упор на преподавание живописи. Становление стиля пейзажной живописи),— «The Memoirs of the Institute for Oriental Culture», 1965, № 38.
117. Сунжэнь хуа це (Живопись сунских художников). Альбом, сост. Чжэн Чжэнь-до и др., Пекин, 1957.
118. Сун хуа (Сунская живопись), т. 1—6, Пекин, 1955.
119. Суншн (История династии Сун), сост. Тактага и др., Шанхай, 1958.
120. Сун Юань Мин ши хуажэнь ту (Картины знаменитых художников периода Сун, Юань, Мин), Бэйпин, 1930.
121. Сунь Цзу-бо, Ми Фу и Ми Ю-жэнь, Шанхай, 1962.
122. Сюаньхэ хуапу (Каталог живописи коллекции [периода] Сюаньхэ) (в сер. «Чжунго хуа лунь цуншу»), Пекин, 1956.
123. Сюй Бан-да, Вэй Сянь гао ши ту (Картина Вэй Сяня «Высокочтимый чиновник»),— «Чжунго хуа», 1958, № 2.
124. Сюй Бан-да, Цинмин шанхэ ту цзюань (Свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ»), Пекин, 1958.
125. Сюй Шу-чэн, Ма Юань, Ся Гуй хэ Нань Сун юань ти шаньшуй хуа (Ма Юань, Ся Гуй и пейзажная живопись южносунской академии),— «Вэньу», 1960, № 7.
126. Сяо Ци, Ли Гун-линь-ди хуйхуа (Картины Ли Гун-линя),— «Вэньу», 1961, № 6.
127. Тан Сун хуа цзя жэньмннь цыдянь (Словарь имен танских и сунских художников), Шанхай, 1958.
128. Тан У дай Сун Юань минцзи (Живопись Тан, «Пяти династий», Сун и Юань), сост. Се Вэй-лю, Шанхай, 1957.
129. Тан Хоу, Хуа цзянь (Зеркало живописи), Пекин, 1958.
130. Тун Шу-е, Тан Сун хуй хуа таньцун (Сборник по живописи Тан и Сун), Пекин, 1958.
131. Тэн Гу, Тан Сун хуй хуа ши (История живописи периодов Тан и Сун), Пекин, 1968.
132. Тянь-лай гэ цзю цзан Сунжэнь хуа цэ (Альбом картин сунских художников, хранившихся ранее в картинной галерее «Тяньлай»), [б. м.], [б. г.].
133. У Инь-мин, Бэй Сун хуйхуа сысян чу лунь (О взглядах на живопись в Северной Сун),— «Синь Я сюэшу нянькань», 1961, № 3.
134. Фу Бао-ши, Чжунго гу дай шаньшуй хуа ши-ди-янь-цзю (Исследования по истории старой китайской живописи шаньшуй), Шанхай, 1960.
135. Ху Мань, Чжунго мэйшу ши (История китайского изобразительного искусства), Шанхай, 1954.
136. Ху Пэй-хэн, Линань суйби. Ма Юань хуашуй шиэр фу (Заметки

в прохладном флигеле. 12 листов воды Ма Юаня),— «Чжунго хуа», 1958, № 2, стр. 62.
137. Хуа вань до ин (Жемчужины китайской живописи). Альбом, т. 1—3, Шанхай, 1955.
138. Хуа лунь цункань (О живописи), т. 1—2, Пекин, 1960.
139. Хуан Бин-хун, Шаньшуй хуа (Пейзажная живопись), Шанхай, 1955.
140. Хуан Синь-гон, Лунь Бэй Сун хуасюэ-чжи шэн (О расцвете школ живописи в период Северной Сун),— «Шэньчжоу цунбао», 1913, т. I, № 1.
141. Хуан Сю-фу, Ичжоу мин хуа лу (Записки о знаменитых художниках Ичжоу).
142. Хуан Цзюнь-вэн, Сун дай мэйшу (Живопись периода Сун),— в сб.: «Чжунго мэйшу ши лунь цзи» (Сборник статей по истории китайской живописи), Шанхай, 1955.
143. Хуй Шань, Го Си лунь (О Го Си),— «Хуацяо жибао», 6.I.1964.
144. Хуй Шань, Сун Хуй-цзун лунь (О сунском Хуй-цзуне),— «Хуацяо жибао», 10.VI.1963.
145. Цзинь Хуа-юнь, Тань Цинмин шанхэ ту (Свиток «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— «Вэньу цанькао цзыляо», 1954, № 1.
146. Ци Ся, Сюэси Сун дай лиши-ди игэ душу баогао (Об источниках для изучения истории периода Сун),— «Лиши цзяосюе», 1957, № 2.
147. Цянь Му, Тан Сун шидай вэньхуа (Культура периодов Тан и Сун),— «Далу», 1952, т. IV, № 8.
148. Чан Жэнь-ся, Чжунго гудянь ишу (Китайское классическое искусство), Шанхай, 1955.
149. Чан Цинь, Ли Тан, Ма Юань, Ся Гуй,— «Мэйшу», 1956, № 6.
150. Чжан Ань-чжи, Чжан Цзэ-дуань Цинмин шанхэ ту янь-цзю (Исследование картины Чжан Цзэ-дуаня «День поминовения предков на реке Бяньхэ»), Пекин, 1962.
151. Чжан Сы-кэ, Лунь хуацзя-чжи нань бэй эр цзун (О южной и северной школах живописи),— «Цзиньлин сюэбао», т. VI, 1936, № 2.
152. Чжан Цзя-цзюй, Лян Сун цзинцзи чжун-синь-ди нань и (Перемещение на юг экономического центра Китая в период Сун), Ухань, 1957.
153. Чжунго лидай Мин хуа цзи (Знаменитые китайские картины разных эпох). Альбом, т. 1—2, Пекин, 1959.
154. Чжунго мэйшу ши ган (Очерки истории китайского изобразительного искусства), Пекин, 1957.
155. Чжэн Чжэнь-до. Цинмин шанхэ туди яньцзю (Исследование свитка «День поминовения предков на реке Бяньхэ»),— сб.: «Вэнь цзинхуа», 1959, № 1.
156. Шан И, Сундай хуаюань хэ Сун Хуй-цзун Чжао Цзи [Сунская Академия живописи и сунский Хуй-цзун (Чжао Цзи)],— «Мэйшу», 1956, № 1.
157. Ши Янь, Сун цзи ханлинь тухуаюань цзи хуасюэ ши ши синнянь (Хроника событий из истории Академии живописи и художественных школ периода Сун),— «Чжунго вэньхуа», 1943, № 3.
158. Шоу, Сун-дай хуаюань каолюэ (Краткое исследование о департаменте живописи периода Сун),— «Яболо», 1936, № 15.
159. Юй Цзань-хуа, Чжунго хуа лунь лэйбянь (Сборник статей о китайской живописи), т. I—II, Пекин, 1957.
160. Юй Цзань-хуа, Чжунго хуйхуа ши (История китайской живописи), т. I—II, Шанхай, 1959.
161. Юй Цзань-хуа, Чжунго шаньшуй хуа-ди нань бэй цзун лунь (О северной и южной школах в пейзажной живописи Китая), Шанхай, 1963.

162. Юнь Шоу-мин, Шаньшуй (Пейзаж), Бэйпин, 1931.

163. Янь Ли-гуань, Чжунго мэйшу ши люэ (Очерки истории китайского изобразительного искусства), Пекин, 1958.
164. Abraham Aziza, Chinese Flowers and Phylosophy,— CJ, 1936, vol. XXV, № 5.
165. Abraham R. D. The Motives of Chinese Art,— JNCB, New Series, vol. 58, 1927.
166. Akiyama Teruo.APainting by Li Tiang,— ArAs., 1951, vol. XIV, № 3.
167. Aston L., Gray B. Chinese Art, London, 1953.
168. Bachhofer L. Chinesische Kunst, New York, 1923.
169. Bachhofer L. A Short History of Chinese Art, New York, 1946.
170. Binyon L. Painting in the Far East. An Introduction to the History of Pictorical Art in Asia, Especially China and Japan, London, 1908, 1913, 1934.
171. Binyon L. The Flight of the Dragon, London, 1914.
172. Binyon L. The Art of Asia, London, 1916.
173. Binyon L. Ma Jüan's Landscape-Scroll in the Freer Collection, New York, 1916.
174. Binyon L. The Spirit of Man in Asian Art, Cambridge, Mass., [a. l.], 1935.
175. Binyon L. Painting and Calligraphy, London, 1935.
176. Binyon L. Paintings Chinese Art, London, 1938.
177. Bobot M. T. and Recous J. Quelques notes sur les peintures celebres de l'ancien palais imperial de Pekin,— AA., 1962, vol. VIII, pt. 4.
178. Brodrick A. N. An Outline of Chinese Painting, London, 1949.
179. Burling J. and Burling A. N. Chinese Art, London, 1954.
180. Bushell S. W. L'art chinois, Paris, 1910.
181. Cahill J. Ch'ien Hsuan and his Figure Paintings,— ACASA, vol. 12, 1958.
182. Cahill J. Chinese Painting, New York, 1960.
183. Cahill J. Chinese Paintings XI—XIV centures, New York, 1959.
184. Cahill J. Peintures Chinoises du XV-e siecle (Album), Paris, 1962.
185. Cahill J. Confucian Elements in the Theory of Painting,— «The Confucian Persuasion», Stanford, 1960.
186. Chang An-chih. Ma Yuan's «Plum Blossom and Wild Ducks»,— CL, 1963, № 5.
187. Chang An-chih Perspective in Chinese Painting (Notes on Art), — CL, 1964, № 5.
188. Chen A. T. Now to Paint Landscapes in Ancient Chinese Technique, Hongkong, 1954.
189. Contag V. Chinese Art Resently by American Museum,— ACASA, vol. XII, 1952.
190. Contag V. The Unique Characteristics of Chinese Landscape Pictures,— ACASA, vol. VI, 1952.
191. Diez E. Shan Shui. Die Chinesische Landschafts-malerei, Wien, 1943.
192. Edwards R. The Landscape Art of Li T'ang,— ACASA, vol. 12, 1958.
193. Edwards R. Ch'en Hsüan and «Early Autumn»,— ACASA, vol. 7, 1953.
194. Eiichi Matsumoto Caractere concordant de l'evolution de la peinture de freurs et d'oiseaux et du development de la peinture monochrome sous les T'ang et les Song,— «Arts Asiatiques», 1958, vol. V, fasc...
195. Fei Ch'eng-wu, Brush Drawing in the Chinese Manner, London, 1965.
196. Fenellosa E. L'art en China et au Japan, London, 1912.
197. Fenellosa E. Epochs of Chinese and Japanese Art, London, 1913.
198. Ferguson J. C. The Imperial Academy of Painting,— «T'ien Asia Monthly», vol. XI, № 2, Oct.—Nov., 1940.
199. Ferguson J. C. The Emperor Hui-Tsung,— CJ (reprint).

200. F e r g u s o n J. C. Outlines of Chinese Art (The Scanmmon Lectures for 1918), Chicago, 1920.
201. F e r g u s o n J. C. Culture, the Basis of Chinese Art,— JNCB, vol. IV, 1922.
202. F e r g u s s o n J. C. Chinese Painting, Chicago, 1927.
203. F i s c h e r O. Chinesische Landschafts-malerei, Munchen, 1921.
204. F o n g W. The Problems of Orgering in Chinese Painting,— ArAs, 1962, vol. XXV, № 2—3.
205. F r a n k e H. Kulturgeschichtliches uber die chinesische Tusche, Munchen, 1962.
206. G i l e s H. A. A Chinese Biographical Dictionary, London, 1898.
207. G i l e s H. A. In Introduction to the History of Chinese Pictorical Art, London, 1918.
208. G r a y B., Ashton L. Chinese Art, London, 1935.
209. G r a y B. e. a. The Arts of the Sung Dynasty, London, 1960.
210. G r a y B. Chinese Paintings of the Sung and Juan Dynasties,— BMQ, vol. XXIV, № 3—4, 1961.
211. G r a y B. Chinese Landscape Painting an Exhibition in the Gallery of Oriental Art,— BMQ, 1962, vol. XX, № 3—4.
212. G r o s s e E. Die Ostasiatische Tuschmalerei, Berlin, 1923.
213. H a c k e y L. W., J a n C h a n g - f o o. A Study of Chinese Paintings in the Collection of Ada Small Moore, New York, 1940.
214. H a j e k L. Chinese Art, London, [n. d.].
215. H a j e k L., H o r a k o v a M. Kaligrafie a obrazy dalneho vychodu Katalog Narodni Galerie v Praze, Praha, 1966.
216. H a j e k L. Cinske imeni, Praha, 1958.
217. H a n s f o r d, A Glossary of Chinese Art and Architecture, London, 1954.
218. H o f f m e i s t e r A., H a j e k L., R y c h t e r o v a E. Soucasne cinske malirstvi, Praha, 1959.
219. The Hunter's Return,— CL, 1965, № 8.
220. Illustrated Catalogue of Chinese Government Exhibits for the International Exhibition of Chinese Art in London, vol. IV, Shanghai, 1936—1937.
221. K u K u n g - t a. «The Cloudcapped Peaks in the Distance»,— CL, 1965, № 12.
222. K u m m e l O. Die Kunst Chinas, Japans und Koreas, Leipzig, 1929.
223. K u o H s i, An essay ou Landscope Painting, tr. by Shio Sakaniche, London, 1936.
224. K u o J o - h s ü, Experiences in Painting (T'u hua chien-wen chih) Fransc. and annot. by A. Soper, Washington, 1951.
225. K u T e n g, Chinesische Malkunst-theorie in der Tang und Sung-Zeit,— OZ, 1934—1935.
226. L e e S. The Art Quarterly. The Story of Chinese Painting, Winter, 1948.
227. L e e S. A Probably Sung Buffalo Paiting,— ArAs, 1949, vol. XII, № 4.
228. L e e S. Chinese Landscape Painting, New York, 1962.
229. L e e S., W e n F. «Streams and Mountains without end». A Northern Sung Handscroll and its Significance in the History of Early Chinese Painting,— ArAs, 1955 (Suppl.), vol. XIV, № 1.
230. L e e S. A History of Far Eastern Art, New York, 1965.
231. L i n Y u - t c h a n g, The Chinese Theory of Art. Translations from the Masters of Chinese Art by Lin Yutang, London, 1967.
232. L o e h r M. A Landscape by Li T'ang, dated 1124,— «The Burlington magazine», vol. 24, № 435, 1939.
233. L o e h r M. Chinese Paintings with Sung dated inscriptions,— «Arts Orientalis», 1961, vol. IV.

234. March B. A Note on Perspective in Chinese Painting,— CL, 1927, vol. VII, № 2.
235. March B. Linear Perspective in Chinese Painting,— «Eastern Art», vol. III, 1931.
236. March B. Some Technical Terms of Chinese Painting, Washington, 1935.
236a. Münsterberg O. Chinesische Kunstgeschichte, б. м., 1912.
237. Münsterberg H. The Landscape Painting of China and Japan, Tokyo, 1956.
238. Noma Seiroku Artisty in Ink, New York, 1957.
239. Persival D. The Chinese Exhibition,— «Revue des arts asiatiques», 1935, vol. 9, № 4.
240. Perseval J. W. Cymbolism in Chines Art, Leiden, 1912.
241. Petrucci R. Les Peintres chinois, Paris, 1912.
242. Petrucci R. Encyclopedie de la Peinture Chinoise, Paris, 1918.
243. Pishel Fraschini G. Breve storia dell'arte cinese, Milano, 1959.
244. Priest A. Aspects of Chinese Painting, New York, 1954.
245. Priest A. Insects: «The Philosopher and the Butterfly»,— MMAB, 1952, vol. X, № 6.
246. Priest A. Landscapes: Green and Blue,— MMAB, 1951, vol. IX, № 7.
247. Priest A. Southern Sung Landscapes,— MMAB, vol. VIII, 1950, № 6.
248. Quest G. D., Wenley A. G. Annotated Outlines of the History of Chinese Art, Washington, 1946.
249. Rowland B. and Kobajashi Yukio The Problem of Hui Tsung,— ACASA, 1951, vol. V, № 5.
250. Rowland B. Early Chinese Paintings in Japan. The Problem of Hsu-Hsi,— ArAs, 1952, vol. XV, № 3.
251. Rowland B. Hui Tsung and Huang Chüan,— ArAs, 1954, vol. XVII, № 2.
252. Rowley G. Principles of Chinese Painting, New York, 1958.
253. Rychterova E. The «ching-ming shang-ho» Scroll in the collections of the Naprstek Museum,— «Annals of the Naprstek Museum», vol. 3, Prague, 1964.
254. Sakanishi Sh. The Spirit of the Brush, London, 1939.
255. Segalen V. Peintures, Paris, 1916.
256. Sickman L. and Wenley A. G. An Early Chinese Landscape Painting,— ArAs, 1956, № 1.
257. Sickman L., Soper A. The Art and the Architecture of China, Edinburg, 1956.
258. Siren O. Chinese Paintings in American Collections, vol. 1—2, 1927—1928.
259. Siren O. Chinese Painting. Leading Masters and Principles, & v., New York, 1957—1958.
260. Siren O. A History of Early Chinese Painting, vol. 1—2, London, 1933.
261. Siren O. The Chinese on the Art of Painting, Peiping, 1936.
262. Soper A. S. Some Technical Terms in the Early Literature of Chinese Painting,— HJAS, vol. XI, 1948.
263. Soper A. S. A Northern Sung Descriptive Catalogue of Painting (The Hua P'in of Li Ch'in),— YAOS, 1949, vol. LXIX, № 1.
264. Soper A. S. Standards of Quality in Northern Sung Painting,— ACASA, vol. 11, 1957.
265. Sowerby A. de C. Reptiles, Fishes and Invertebrates in Chinese Art,— CJ, 1936, vol. XXV, № 5.
266. Sowerby A. de C. Animales in the Myths, Legends and Tales of China,— CJ, 1939, vol. XXXI, № 1.

267. Speiser W. Die Kunst Ostasiens, Berlin, 1946.
268. Speiser W. Meisterwerke Chinesischer Malerei, Berlin, 1947.
269. Speiser W. An Exhibition of Chinese Painting,— «Oriental Art», 1950, vol. 11, № 4.
270. Speiser W. The Art of China Spirit and Society, New York, 1960.
271. Strong H. A. A Sketch of Chinese Arts and Crafts, Peiping, 1933.
272. Sullivan M. Standarts of Chinese Painting,— «Oriental Art», 1949, vol. 1, № 4.
273. Sullivan M. On the Origin of Landscape Representation in Chinese Art,— ACASA, vol. 7, 1953.
274. Sullivan M. An Introduction to Chinese Art, California, 1961.
275. Sullivan M. Notes on Early Chinese Landscape Painting,— HJAS, 1955, vol. XVIII, № 3, 4.
276. Sullivan M. The qualities of Chinese Painting: Treasures from the Palace Museum at Peking,— «Apollo», 1962, vol. LXXVI, № 2.
277. Sullivan M. Notes of Early Chinese Screen Painting,— ArAs, 1965, vol. XVII, № 3.
278. Swann P. La painture Chineoise, Paris, 1958.
279. Tcheng-ki-tong, The Chinese Painting by themselves, London, 1900.
280. Terukazu A. Japanese Painting, Skira, 1961.
281. Tomita K. «Entri of the First Emperor of the Han Dynasty into Kuanshung». A Chinese Scroll-Painting by Chao Pochu (first half twelfth century),— BMFAB, 1932, vol. XXX, № 180.
282. Tomita K. The Five Colored Parrakeet by Tsung, — BMFAB, 1933, vol. XXXI, № 187.
283. Tomita K. Portfolio of Chinese Paintings in the Boston Museum of Fine Arts, 2-nd revised edition, Cambridge, Mass., 1938.
284. Trousdale W. Architectural Landscapes Attributed to Chao Pochu,— «Ars Orientalis», 1961, № 4.
285. Tsen Hsien-chi. Chinese Art Treasures,— BMFAB, 1961, № 59.
286. Vandier-Nicolas N. Le carnet d'un connaisseur d'art sous les Song Mi Fou (1051—1107) et le Houa che,— ArAs, 1960, vol. VII, № 2.
287. Vandier-Nicolas N. Le Houa-che de Mi Fou (1051—1107), Paris, 1964.
288. Waley A. An Index of Chinese Artistics, London, 1922.
289. Waley A. An Introduction to the Study of Chinese Painting, London, 1923.
290. Wang Kuo-wei, Archaelogy in the Sung Dinasty,— CJ, 1927, vol. VI, № 5.
291. Wang Shi-hsiang, Chinese ink Bamboo Painting,— ACASA, vol. 3, 1948—1949.
292. Wenley A. G. A Note on the so-called Sung Academy of Painting,— HJAS, 1941, vol. 6, № 2.
293. Wenley A. G. «Clearing Autumn Skies over Mountains and Valleys», Attirubuted to Kuo Hsi,— ACASA, vol. 10, 1956.
294. Willetts W. Chinese Art, vol. 1—2, London, 1958.
295. Williams C. A. S. Outlines of Chinese Symbolism and Art Motives, Shanghai, 1941.
296. Milliams C. A. S. Enceclopedia of Chinese Symbolism and Art Motives, New York, 1960.
297. Yonezawa Y. and Shimada S. Painting of Sung and Yüan Dynasties, Tokyo, 1952.
298. Yonezawa Y. Flower and Bird Painting of the Sung Dynasty. London, 1961.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

AA — «Arts Asia»
ACASA — «Archives of the Chinese Art Society of America»
ArAs — «Artibus Asiae»
BMFAB — «Bulletin of the Museum of Fine Arts Boston».
BMQ — «The British Museum Quarterly»
CJ — «The China Journal, Sciences, Art, Literature, Travels, Shooting, Fishing», Shanghai.
CL — «Chinese Literature»
HJAS — «Harvard Journal of Asiatic Studies», Cambridge, Mass.
JAOS — «Journal of the American Oriental Society», New York — New Haven
JNCB — «Journal of the North China Branch of the Royal Asiatic Society», Shanghai.
MMAB — «The Metropolitan Museum of Art Bulletin»
OZ — «Ostasiatische Zeitschrift, Beitrage zur Kenntnis der Kunst und Kultur der Fernen Ostens», Hrsg. von der Gesellschaft für ostasiatische Kunst.

СПИСОК СОХРАНИВШИХСЯ ДО НАШЕГО ВРЕМЕНИ РАБОТ (И ИХ КОПИЙ) ХУДОЖНИКОВ — ЧЛЕНОВ АКАДЕМИИ ЖИВОПИСИ

АЙ СЮАНЬ.

Баклажан и капуста.
Пекин, Гугун.

Два цветущих мака.
Пекин, Гугун.

Отцветший лотос и две цапли.
Местонахождение неизвестно.

Четыре сороки, ловящие кузнечика.
Местонахождение неизвестно.

ВАН СИ-МЭН.

Тысяча ли по горам и рекам (или: *Тысяча ли гор и рек*).
Горизонтальный свиток, дл. 500. Краски.
Пекин, Гугун.

ВАН ЦИ-ХАНЬ.

Даосские и буддийские божества.
Местонахождение неизвестно.

Человек, сидящий на возвышении, поднимает чашку, чтобы пить.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

ВАН ЦИ-ХАНЬ (приписывается).

Дамы на террасе у пруда с лотосами и дети, играющие в саду.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

ГО СИ.

Бухта в скалах со старыми деревьями осенью.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Валуны на бескрайней равнине.
Шелк, тушь, краски. 167,7×120,8.
Пекин, Гугун.

Весна в горах (или: *Снег весной в горах и на перевале*).
Местонахождение неизвестно.

Вид на Хуанхэ.
Местонахождение неизвестно.

Вороны на голых деревьях ручья.
Короткий горизонтальный свиток. Имя художника приписано позже.

Местонахождение неизвестно.

Гора в снегу.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Горная деревушка.
109,8×54,2.
Пекин, Гугун.

Горная дорога, покрытая снегом.
Подпись: «Нарисовано по приказу императора в 1072 г.».
Местонахождение неизвестно.

Горная тропа и голые деревья в Шу.
Тушь, краски. Подпись. Комментарии 1317 г.
Пекин, Гугун.

Горный пейзаж. Путешественники отдыхают в доме у моста.
Горизонтальный свиток. Комментарии 1517 г.
Местонахождение неизвестно.

Горы в соснах, вздымающиеся над ручьем.
Местонахождение неизвестно.

Деревня на высокой горе.
Подпись. Дата — 1070 г.
Пекин, Гугун.

Зимний лес.
Местонахождение неизвестно.

Зимний пейзаж с домом.
Короткий горизонтальный свиток. Девять комментариев.
Местонахождение неизвестно.

Осень в долине Хуанхэ.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж со скалами, хижинами, выходящим из дома человеком.
Шанхай, Городской музей.

Ранняя весна (или: *Начало весны в горах*).
Шелк. 158,3×108,1. Подпись. Дата — 1072 г.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Река, берега которой скалистые горы, и голые деревья, покрытые снегом.
Длинный горизонтальный свиток. Вероятно, копия периода Мин.
Толедо. Музей искусств.

Речной пейзаж.
Местонахождение неизвестно.

Семь мудрецов на перевале.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Старые деревья, горы вдали.
185,4×107,6.
Пекин, Гугун.

Тихое ущелье.
168×53,6.
Пекин, Гугун.

Утес.
Подпись сделана позже.
Местонахождение неизвестно.

ГО СИ (приписывается).

Высокие горы и водопад. Лодка на реке под мостом.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Горы и деревья, изогнутые потоком.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Два человека, ведущие ослов, проходящие по мосту.
Подпись сделана позже.
Местонахождение неизвестно.

Осенний туман рассеялся над горами и равнинами (или: *Проясняющееся осеннее небо над горами и долинами*; или: *Осенние горы в широких далях*; или: *Осень в долине реки*).
Шелк. Высота 26.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Павильоны у заснеженных деревьев на берегу реки.
Местонахождение неизвестно.

Путешественники в горах на рассвете (или: *Путешественники в осенних горах*).
Горизонтальный свиток. Комментарии 1261 г.
Местонахождение неизвестно.

Рыбацкие лодки на берегу и на воде.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Старые кедры на покрытых снегом горах.
Возможно, копия периода Юань.
Пекин, Гугун.

Чтение каменной таблицы (по Ли Чэну).

ГУ ХУН-ЧЖУН.

Ночная пирушка Хань Си-цзая.
Длинный горизонтальный свиток. Шелк, тушь, краски. Комментарий более поздний. Вероятно, копия периода Сун.
Пекин, Гугун.

Петушиный бой в саду.
Местонахождение неизвестно.

ЖАНЬ ВЭНЬ-ГУЙ.

Высокие горы у реки.
Пекин, Гугун.

Пейзаж с рекой, извивающейся между песчаными дюнами, утесами и хижиной.
Длинный горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж с рекой, горами и храмом.
Часть горизонтального свитка.
Реставрирован.
Местонахождение неизвестно.

После снегопада на реке (по Ван Вею).
Подпись. Печати.
Местонахождение неизвестно.

Три бессмертных гения в пещере.
Возможно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

КАН ШУ-ТУ.

Человек, сидящий за маленьким столом перед большим экраном, чистит ухо.
Горизонтальный свиток. Название. Подпись. Печати. Комментарии в манере Чжао Цзи.
Местонахождение неизвестно.

ЛИ АНЬ-ЧЖУН.

Белый и бурый перепел среди хризантем и колючих кустов.
Шелк.
Пекин, Гугун.

Два воробья на стеблях проса.
Альбомный лист. Краски.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей, собрание Бара.

Два перепела.
Альбомный лист. Печать художника.
Токио, Собрание шедевров Согэн'а Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ.

Два перепела и цветущие осенние растения.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Два перепела с птенцами.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Два перепела и растение.
Хаконэ, Музей.

Клюющий перепел.
Альбомный лист. Краски.
Япония, частная коллекция Магоси.

Орел, охотящийся на фазана
Альбомный лист. Подпись, дата — 1129 г.
Сиэтл (шт. Вашингтон), Музей искусств, собрание Фуллер.

Перепел, долбящий клювом землю.
Квадратный альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Перепел, стоящий у куста.
Альбомный лист. Краски.
Токио, Музей искусства Нэдзу

Пастухи пасут лошадей.
Пекин, Гугун.

Портрет отшельника.
Пекин, Гугун.

Птица на ветке.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Пять лошадей.
Пекин, Гугун.

Собака и ястребы в погоне за зайцем.
Альбомный лист.
Лондон, Британский музей, коллекция Юморфопулоса.

Хижины осенью в роще, окутанной туманом.
Альбомный лист. Подпись, дата — 1117 г.
Нью-Йорк, частная коллекция В. Хохстадера.

Четыре воробья, клюющие зерна на стеблях растения.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Четыре перепела у ручья.
Горизонтальный свиток.
Япония, частная коллекция Коноэ.

Сбрасывание доспехов.
Тайбэй, Дворцовый музей.

ЛИ ГУН-ЛИНЬ (по Чжан Сюаню).

Госпожа на прогулке на лошади верхом.
Горизонтальный свиток. Высота — 33,5.
Тайбэй, Дворцовый музей.

ЛИ ДИ.

Альбом из восьми листов (этюды водоворотов, утесов, облаков, деревьев).
Последний лист подписан, датирован 1196 г. (?)
Местонахождение неизвестно.

Белая цапля, сидящая среди тростников.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Белый и красный цветок ириса.
Два альбомных листа. Подписи. Даты — 1197 г.
Токио, Национальный музей.

Белая собака с двумя щенками.
Альбомный лист. Печать Ахикада Иохимитси
Токио, частная коллекция Сассаки.

Воробьи на сливовом дереве и бамбук зимой.
Местонахождение неизвестно.

Голубь и две птички среди цветущих растений у подножия дерева.
Краска, тушь. Подпись, печать художника.
Пекин, Гугун.

Два пастуха с буйволами, возвращающиеся домой в ливень.
Подпись. Дата — 1174 г. Надпись императора Чжао Юаня.
Пекин, Гугун.

Два фазана на ветке дерева в снегу.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Дикие гуси в тростниках на берегу.
Тушь, краска. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Кошка со стрекозой.
Альбомный лист. Шелк, краска. Печать художника. Дата — 1193 г.
Местонахождение неизвестно.

Куры и зяблики в бамбуковой роще.
Местонахождение неизвестно.

Ленивый буйвол и пастушок.
Сиэтл (шт. Вашингтон), Музей искусств

Птица на дереве, покрытом снегом.
Подпись. Дата — 1187 г.
Местонахождение неизвестно.

Птица мунах на оголенном дереве.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Скала, бамбук, ветвь дерева.
Альбомный лист. Подпись. Печати.
Бостон, Музей изящных искусств.

Собака.
Альбомный лист. Подпись. Дата — 1197 г.
Пекин, Гугун.

Су У, охраняющий овец.
Альбомный лист. Шелк, краски.
Местонахождение неизвестно.

Террасы. Ивы.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Цыплята.
Альбомный лист. Шелк, краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Человек, ведущий буйвола по снежному полю.
Альбомный лист. Шелк. Подпись художника.
Нара, Музей культуры Ямато.

Человек с фазаном на буйволе.
Альбомный лист (пара предыдущему). Подпись не художника — более поздняя.
Осака, Ямато Бункакан.

Яблоки на ветке.
Альбомный лист. Краски.
Япония, частная коллекция Цугару.

ЛИ ДИ (приписывается).

Ливень над разбушевавшимся озером.
Большой альбомный лист. Печать.

Пекин, Гугун.

Мальчик, взбирающийся на буйвола.
Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

ЛИ СУН.

Воскурение благовоний на высокой террасе.
Пекин, Гугун.

Вечер на озере.
Пекин, Гугун.

Корзина цветов.
Подпись.
Пекин, Гугун.

Представление со скелетом.
Пекин, Гугун.

Торговец (разносчик).
Альбомный лист. Шелк, краски. 25,8×27,6. Дата — 1210 г.
Тайбэй, Дворцовый музей.

ЛИ ТАН.

Буйволы на отмели у подножия высоких гор.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Возвращение с деревенской пирушки (или: *Возвращение с китайского праздника Весны*).
Альбомный лист.
Бостон, Музей изящных искусств.

Высокие горы и высокие деревья вдоль реки. Лодки на воде.
Горизонтальный свиток. Два комментария (1613, 1923 гг.), два стихотворения.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Горный пейзаж.
Подпись. Дата — 1124 г. Печати императоров Чжао Гоу и Цн Шу-тао.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Деревня в горах.
Часть свитка.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Два мальчика, пасущие буйволов под ивами.
Стихотворение Хи Е-лунга.
Возможно, версия картины периода Тан.
Местонахождение неизвестно.

Добродетельные братья Бо И и Шу Ци в безлюдье срывающие травы.
Горизонтальный свиток. Тушь, легкая подцветка красками.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Лодка, возвращающаяся в дождь и ветер.
Комментарии XIV в.
Пекин, Гугун.

Лодка у скалистого берега, покрытого деревьями.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Множество деревьев на странной вершине.
Альбомный лист. 24,5×26.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Осень.
Веерообразный альбомный лист.
Бостон, Музей изящных искусств.

Пейзаж с водопадом (или: *Два человека у подножия крутого обрыва, смотрящие на водопад*; или: *Осень*).
106,5×43,6.
Киото, собрание храма Дайтокудзи.

Скалы и старые деревья (или: *Зима; пара к пейзажу с водопадом*).
Шелк. 106,5×43,6.
Киото, собрание храма Дайтокудзи.

Путешественники на перевале.
Местонахождение неизвестно.

Реки и горы.
Пекин, Гугун.

Река, скалистые горы, деревья, храмы летом.
Длинный горизонтальный свиток. Тушь, зеленоватые краски.
Подпись.
Сохранность плохая.
Местонахождение неизвестно.

Река в снегу.
Пекин, Гугун.

Рыбак среди камышей на берегу чистого ручья.
Комментарий 1237 г.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Сосны на ветру в скалистой долине у бурного потока (или: *Сосновый ветер в ущельях*; или: *Сосны на ветру в бескрайних долинах*).
Дата — 1124 г.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Сельский лекарь.
Шелк, тушь, краски.
Пекин, Гугун.

Снежный пейзаж.
Пекин, Гугун.

Ученый, играющий на лютне.
Местонахождение неизвестно.

Храм и пагода в горах, окруженные туманом.
Деталь свитка.
Местонахождение неизвестно.

Человек с буйволом.
Токио, Институт японского искусства.

Четыре старика на горе.
Альбомный лист. Подпись.

Местонахождение неизвестно.

Чтение зимой в горах.
Местонахождение неизвестно.

ЛИ ТАН (приписывается).

Буря над снежными горами и рекой.
Возможно, копия периода Тан.
Местонахождение неизвестно.

Весна. Лето. Осень. Зима.
Короткие горизонтальные свитки. Соединены в альбом.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Водопад в глубоком овраге среди развесистых деревьев осенью.
Пекин, Гугун.

Горная дорога в Шу.
Вероятно, копия периода Мин.
Киото, частная коллекция Огава.

Двое играющих в шахматы, третий с лютней в саду ученого у подножия гор.
Подпись.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Мужчины, разговаривающие в зале.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Пасут буйволов.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Рыболовные сети на просушке.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Сбор цветов.
Местонахождение неизвестно.

Сельская свадебная процессия.
Горизонтальный свиток. Тушь, краски. Подпись.
Вероятно, копия периода Юань.
Киото, частная коллекция Иэно.

Шесть картин из истории Чжоу (композиция состоит из больших деревьев, строений, людей и лошадей). Текст — между картинами. Все смонтировано в горизонтальный свиток.
Тушь, краски.
Нью-Йорк, частная коллекция.

ЛИНЬ ЧУНЬ.

Айва и птица.
Альбомный лист.
Пекин, Гугун.

Ветка цветущего дерева.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Ветка с плодами.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Виноград и насекомые.
Пекин, Гугун.

Зеленые мандаринки.
Пекин, Гугун.

Пара попугаев.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Птица на ветке персикового дерева.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Сороки на утесе и сливовом дереве.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Спелые яблоки, привлекающие птиц.
Подпись.
Пекин, Гугун.

Цветы и птицы четырех времен года.
Горизонтальный свиток. Подпись. Дата — 1179 г. Печать художника.
Местонахождение неизвестно.

Хивы и птица.
Пекин, Гугун.

ЛЮ ЧЖУН-ДАО.

Ребенок смотрит на свое отражение в воде в тазу.
Местонахождение неизвестно.

МА КУЙ.

Горный пейзаж.
Местонахождение неизвестно.

Линь Пу, любующийся цветами сливы (или: *Цветущая слива*).
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Пион и бабочка.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Путешественники, идущие вброд через горный ручей туманным утром.
США, частная коллекция Мартина Уайта.

Три сцены, видимо, иллюстрации к повести.
Местонахождение неизвестно.

Три человека в лодке под ивами.
Япония, частная коллекция Мацзумото.

Философ и мальчик-слуга в лодке на озере вечером (или: *Пейзаж*).
Альбомный лист. Краски.
Токио, частная коллекция Магоси Кёхэй.

Храм у озера, примостившийся у подножия гор, затянутых облаками (или: *Храм на берегу; приближающийся человек*).

Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

Человек, играющий на лютне под сосной у реки.
Местонахождение неизвестно.

Человек на мысу, смотрящий на деревья сливы (Пара к предыдущей).
Местонахождение неизвестно.

МА КУЙ (приписывается).

Водяная мельница.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Вершина гор над потоком.
Вероятно, копия периода Юань.
Киото, собрание храма Дайтокудзи.

Горы в деревьях над рекой и павильоном.
Часть горизонтального свитка.
Местонахождение неизвестно.

МА ГУН-СЯНЬ.

Спор отшельника Яо Шаня с философом Ли Ао на террасе под сосной (или: *Отшельник, разговаривающий на террасе под сосной*).
Тушь, подкраска. Подпись.
Киото, собрание храма Нандзэндзи.

МА ЛИНЬ.

Аромат весны после дождя. Старые деревья у горного ручейка.
Тушь. Подпись.
Пекин, Гугун.

Ветви цветущей сливы и бамбук.
Бостон, Музей изящных искусств.

Вечерний пейзаж с ласточками, парящими над бухтой.
Подпись. Дата — 1254 г. Две строки стихотворения написаны императором Чжао Юнем, его печать.
Токио, Музей искусств Нэдзу.

Вечерний туман над бухтой. Два человека, идущие вдоль берега.
Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

Восемь этюдов цветов.
Альбомные листы. Подписаны. На двух листах даты — 1276 г.
Местонахождение неизвестно.

Го Тэй поет под деревьями ивы.
Местонахождение неизвестно.

Го Тэй встречает ученого под бамбуком.
Подпись.
Хаконэ, Музей.

Горы в тумане.
Тушь.
Пекин, Гугун.

Горная сосна.
Альбомный лист. Подпись.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Два воробья на цветущей сливе.
Альбомный лист.
Нара, Музей культуры Ямато.

Два воробья на цветущем сливовом дереве в снегу.
Подпись. Комментарий.
Местонахождение неизвестно.

Две ветки цветущей сливы.
Подпись. Стихотворение Янг Мэй-цзу.
Местонахождение неизвестно.

Две птицы на ветке колючего кустарника перед стволом в снегу.
Вероятно, центральная часть свитка. Подпись. Надпись Янг Мэй-цзу.
Пекин, Гугун.

Две птицы, сидящие на ветке клена.
Альбомный лист. Подпись.
Бостон, Музей изящных искусств.

Запахи весны.
Альбомный лист. Шелк, краски. 27,5×41,6.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Зеленые мандаринки.
Пекин, Гугун.

Знатный человек, созерцающий осеннюю листву у озера.
Альбомный лист. Подпись.
Бостон, Музей изящных искусств.

Линь Пу, стоящая на террасе и смотрящая на журавля.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Линь Чао-ну, стоящая в снегу.
Альбомный лист. Печать художника.
Бостон, Музей изящных искусств.

Ловля бабочек весной.
Местонахождение неизвестно.

Мудрец, прислушивающийся к шуму ветра в соснах.
Подпись. Надпись императора, его печать.
Дата — 1246 г.
Пекин, Гугун.

Павильон среди деревьев в цвету.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Пейзаж с утками в воде среди скал.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Попугай и маленькие птички.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Портреты императоров Чжоу.
Пекин, Гугун.

Путешественник на муле едет в горное ущелье.
Поэма.
Пекин, Гугун.

Сливовое дерево, склонившееся над ручьем в лунном свете.
Горизонтальный свиток. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Слушая лютню.
Горизонтальный свиток. Длина 110,5. Шелк. Краски.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Три перепела под цветущим сливовым деревом в снегу.
Подпись.
Пекин, Гугун.

Утес над потоком.
Альбомный лист. Краски.
Кембридж (шт. Массачусетс), Музей Фогта.

Хань-шань и Ши-дэ.
Поэма.
Япония, частная коллекция Сюнобу.

Хижина у подножия утеса и дерущиеся мужчины.
Подпись.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Человек, сидящий на выступающем утесе и созерцающий вид [открывающийся] между утесами.
Веерообразный альбомный лист. Подпись.
Надпись Янг Мэй-цзу.
Местонахождение неизвестно.

Человек на садовой террасе под высокими соснами, смотрящий на осеннюю луну.
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Человек в павильоне у ручья, смотрящий на сливовые деревья в цвету.
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Человек, лежащий в лодке (или: *Пейзаж*).
Бостон, Музей изящных искусств.

МА ЛИНЬ (приписывается).

Бодхисаттва Шамантавхадра (в образе старика) на коленопреклоненном слоне.
Вероятно, копия периода Юань.
Киото, частная коллекция Миосиня.

Волны и луна.
Альбомный лист. Краски.
Вероятно, копия периода Юань.
Местонахождение неизвестно.

Орхидея.
Альбомный лист. Краски. Вероятно, вырезана из большой композиции.
Пекин, Гугун.

Рыбак, сидящий под навесом у реки зимой.
Хаконэ, Музей.

Сливовое дерево и кролик в снегу.
Местонахождение неизвестно.

МА СИН-ЦЗУ.

Посещение Линь Бэй и Чжу-го Ляна.
Два свитка.
Япония, частная коллекция Кавасаки.

Птица на лотосе и стрекоза.
Альбомный лист.
Пекин, Гугун.

МА СИН-ЦЗУ (приписывается).
Волны.
Хаконэ, Музей.

МА ЮАНЬ.
Белые розы.
Пекин, Гугун.

Белые цапли зимой (или: *Снег. Птицы*).
Шелк. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Бессмертный на драконе спускается сквозь облака и туман.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Возвращение с рыбной ловли.
Альбомный лист. Тушь. Дата — ок. 1195 г.
Пекин, Гугун.

Вид на высокие горы и высокие сосны, вдоль реки.
Длинный горизонтальный свиток. Подпись. Дата — 1192 г.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Вид на реку с лодкой, человеком.
Альбомный лист. Краски. Печать художника.
Местонахождение неизвестно.

Высокие сосны у утеса.
Подпись.
Осака, Городской музей искусств, собрание Ф. Абе Сумитоси.

Горный пейзаж с двумя путниками.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Горы вдоль реки в снегу и тумане.
Горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Горы и высокие сосны у хижины в снегу.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Горы и сосны под снегом.
Шелк. Тушь. Краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Горные пики.
Фрагмент. Шелк.
Местонахождение неизвестно.

Два монаха играют в шахматы в бамбуковой роще.
Короткий горизонтальный свиток. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Два мудреца и слуга под сливой.
Веерообразный альбомный лист. Краски. Подпись.
Бостон, Музей изящных искусств.

Два человека под соснами на речной террасе.
Горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Два человека рассматривают картину под цветущей сливой.
Киото, частная коллекция Нода.

Дождь (или: *Дождливый день в горах*).
Шелк.
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Дикие гуси над горными вершинами осенью.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Заснеженная хижина у бамбука.
Местонахождение неизвестно.

Заснеженные горы (или: *Снег*).
Горизонтальный свиток из четырех частей. Бумага, тушь.
Шанхай, Городской музей.

Заснувший рыбак на реке осенью.
Печать художника.
Местонахождение неизвестно.

Идущие с песней.
Вертикальный свиток. Шелк, тушь. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Качающаяся на ветру сосна на террасе храма у реки.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Лодка у хижины на лесистом берегу реки.
Подпись.
Сохранность свитка плохая: заново монтирован, ретуширован.
Бостон, Музей изящных искусств.

Лунная ночь.
Шелк.
Хаконэ, Музей.

Любование луной среди сосен.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Мужчина и мальчик в лодке под старой ивой у берега реки.
Хаконэ, Музей.

Мужчина со слугой смотрит на цветущие персиковые деревья.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Мудрец под старой сливой принимает посетителей.
Бостон, Музей изящных искусств.

Монах секты чань Тун-шань переходит ручей.
Токио, Национальный музей.

Монах секты чань Чин-лян разговаривает с монахом.
Местонахождение неизвестно.

Монах секты чань Юнь-мэн разговаривает с ученым.
Киото, собрание храма Тэнрюдзи.

На горной тропинке весной.
Альбомный лист. 27,4×43,1. Шелк, краски, тушь.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Начало весны (или: *Ранняя весна. Обнаженная ива и далекие горы*).
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Поздняя версия хранится в Бостоне, Музее изящных искусств.

Одинокий рыбак на зимнем озере.
Короткий горизонтальный свиток. Шелк.
Токио, Национальный музей.

Павильон с музицирующими у сосны.
Местонахождение неизвестно.

Павильон, построенный над водой под высокими соснами.
Большой рисунок.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Пейзаж.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж с изогнутой сосной.
Тушь, бледно-зеленая краска.
Шанхай, Городской музей.

Пейзаж. Река в снегу. Двое в хижине под высокими соснами.
Подпись.
Вероятно, поздняя копия.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж со старыми деревьями и сидящим на земле стариком и мальчиком с лютней.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Поиски дороги.
Большой альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Поиски цветов сливы в лунную ночь.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Полнолуние.
Центральная часть большого свитка. Шелк.
Хаконэ, Музей.

Портрет Конфуция.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Посещение друга
Подпись художника на стволе.

Поэт Лин Пу сидит у сливового дерева, глядя на луну.
Короткий горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Поэт, сидящий под высокими соснами, созерцает луну.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Праздничное гулянье на реке и в горах.
Деталь свитка.
Местонахождение неизвестно.

Праздник фонарей.
Подпись. Комментарий в виде поэмы, описывающий картину.
Местонахождение неизвестно.

Прислушиваясь к осени.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Путешественники, идущие в храм под горой.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Разжигание курильницы (или: *Воскурение ладана у горного ручья*).
Пекин, Гугун.

Сидящий под деревом у ручья мужчина и мальчик с лютней.
Горизонтальный свиток. Подпись. Комментарий 1527 г.
Местонахождение неизвестно.

Созерцание луны (или: *Напротив — луна*).
150×78. Тушь, краски.
Пекин, Гугун.

Спокойно созерцающий через заснеженное окно.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Старое грушевое дерево, вырастающее из скалы.
Местонахождение неизвестно.

Сцена в саду зимой.
Альбомный лист. Подпись.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Сяо Шу-хуа с лютней под деревом. Приближается император Вен-ти.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Бостон, Музей изящных искусств.

Три мудреца.
Шанхай, Городской музей.

Три старца на прогулке за городом.
Местонахождение неизвестно.

Три религии.
Местонахождение неизвестно.
Утки на горной реке под скалой со сливой (или: *Утки, скала и мэйхуа;* а также другие названия).

Альбомный лист. Шелк, тушь, краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Ученый и мальчик в павильоне у пруда с лотосами.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Ученый сидит у каменного стола под большой сосной.
Япония, частная коллекция Танака.

Ученый со слугой на террасе.
Альбомный лист. Шелк, тушь, краски. 24,9×26,1.
Нью-Йорк, частная коллекция С. С. Вана.

Фея сидит под утесом, глядя на луну.
Подпись и печать художника.
Пекин, Гугун.

Храм.
Пекин, Гугун.

Человек, взирающий на облака с террасы дворца.
Альбомный лист.
Бостон, Музей изящных искусств.

Человек, возвращающийся по снежному полю, несущий фазана и погоняющий двух навьюченных мулов.
Большой альбомный лист. Тушь. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Человек на мысу под сосной взирает на отдаленные вершины в тумане.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Человек, отдыхающий под деревом и два мальчика.
Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

Человек, идущий по мосту.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Человек, погруженный в созерцание, под сосной.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Человек на утесе, пьющий вино в лунную ночь.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Человек с посохом, бредущий в горах.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Человек, обслуживаемый мальчиком, сидит под сосной у ручья.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Человек, созерцающий горный пейзаж при свете луны.
Местонахождение неизвестно.

Человек, созерцающий пруд с террасы.
Альбомный лист. Подпись.

Местонахождение неизвестно.

Четыре старых мудреца в горах Шань в начале периода Хань.
Деталь горизонтального свитка. Подпись. 40 комментариев и много печатей.
Реставрирована.
Цинцинати (шт. Огайо), Музей искусств.

МА ЮАНЬ (приписывается).

Горное убежище под соснами у реки.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Зимний пейзаж с мужчиной и мальчиком в хижине у ручья.
Бостон, Музей изящных искусств.

Катание на лодке по озеру при свете луны.
Лондон, Британский музей, коллекция Юморфопулоса.

Пейзаж.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж с танцующими.
Пекин, Гугун.

Посещение водопада.
138×100. Шелк, тушь с подцветкой.
Киев, Государственный музей западного и восточного искусства.

Серия альбомных листов (20 л), смонтированных в длинный свиток:
Волны на осенней реке;
Брызги волн Хуанхэ;
Восходящее солнце освещает горы;
Красный утес;
Осенняя луна на озере Тунг;
Ли Дай-бо отправляется в небо на рыбе и т. д.
Пекин, Гугун.

Четыре альбомных листа, смонтированных в горизонтальный свиток Подписи императора Чжао Гоу. Комментарий 1517 г.:

Три женщины с двумя детьми;
Семь дам;
Дамы на террасе и мужчина на лошади;
Семь дам.

ПО МА ЮАНЮ.

Знаменитые ученые под сенью сосен.
124×73,5. Шелк.
Ранняя копия.
Киев. Государственный музей западного и восточного искусства.

МАО И.

Кошка с котятами.
Альбомный лист. 25,5×25,8. Шелк, краски.
Нара, Музей культуры Ямато.

МИ Ю-ЖЭНЬ.

 Горы в облаках.

Альбомный лист. 25×29,2. Бумага, тушь.
Осака, Городской музей искусств, собрание Ф. Абе Сумигоси.

СУ ХАНЬ-ЧЭНЬ.

Амитабха, приветствующий души в Западном раю.
Подпись. Дата — 1164 г. Вероятно, копия.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Дети, играющие в осеннем саду.
Пекин, Гугун.

Дети, исполняющие церемонию императорского приема.
Пекин, Гугун.

Играющие дети с волчками на террасе в саду.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Молодая женщина перед зеркалом.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Бостон, Музей изящных искусств.

Продавец игрушек (или: *Странствующий торговец с тележкой и шестью детьми*).
Горизонтальный свиток. Шелк, краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Продавец сластей.
Токио, Музей искусств Нэдзу.

Продавец сластей.
Вероятно, фрагмент бóльшей картины.

Пять счастливых предзнаменований.
Местонахождение неизвестно.

Торговец игрушками и девять детей, играющих вокруг его лотка.
Токио, Музей искусства Нэдзу.

Торговец игрушками с лотком и играющие вокруг него шесть детей.
Печати. Вероятно, более поздняя копия.
Стокгольм, Национальный лицей.

Фестиваль «Лодка дракона». Игра пятерых детей в масках.
Местонахождение неизвестно.

Фестиваль «Лодка дракона». Двадцать пять детей играют на террасах и галереях сада.
Местонахождение неизвестно.

Четверо детей, играющих в саду.
Местонахождение неизвестно.

СУ ХАНЬ-ЧЭНЬ (приписывается).

Архат.
Местонахождение неизвестно.

Архат.
Местонахождение неизвестно.

Архат.
Местонахождение неизвестно.

Архат.
Местонахождение неизвестно.

Дамы под деревьями смотрят ан луну.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Два мальчика, играющих крабами.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Играющие дети.
Вертикальный свиток. Шелк. Дата — ок. 1120 г.
Москва, Государственный музей искусства народов Востока.

Мальчик играет с воробьем.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Сто детей.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

СЯ ГУЙ.

Бесконечные горы и реки (или: *Вид на далекие горы и воды;* или: *Синие дали;* или: *Гора Цзи в прозрачной дали*).
Длинный горизонтальный свиток. Подпись. Поэма Гу Юнг (1350 г.).
Местонахождение неизвестно.

Буря (или: *Буря с дождем над павильоном среди деревьев на берегу реки*).
Шелк. Подпись.
Япония, частная коллекция Кавасаки.

Весна.
Возможно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Вид на далекую реку с лодками. Горы, покрытые туманом.
Киото, частная коллекция Огава.

Вид на реку с причаленной лодкой.
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Горные вершины вдали.
Альбомный лист.
Пекин, Гугун.

Горы в тумане (или: *Созерцание горных пиков, утопающих в облаках*).
Пекин, Гугун.

Два человека сидят на высоком берегу реки под нависшей сосной.
Двойной альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Два человека сидят среди бамбука на берегу реки.
Тушь, подцветка.
Пекин, Гугун.

Две цапли в речке у утеса.
Альбомный лист. Краска.

Двенадцать речных видов (или: *Возвращающиеся лодки в ясный день на реке*):
Летящие гуси над далекими горами;
Возвращение в деревню в тумане с переправы;
Ясные звуки лютни рыбака (или: *Рыбак, играющий на лютне*);
Лодки, приставшие ночью в тумане в бухте.
Подпись.
Канзас-Сити (шт. Миссури), Галерея искусств Нельсона.

Дерево на мысу, гнущееся под ветром, и буйвол.
Альбомный лист.
Япония, частная коллекция Сейкадо Ивасаки.

Двое беседуют.
Пекин, Гугун.

Жизнь на утесе среди покрытых листьями деревьев.
Местонахождение неизвестно.

Жилище в лесу у подножия вершин.
Пекин, Гугун.

За цветущей сливой.
Пекин, Гугун.

Зима.
Возможно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Ивы и лодки на озере Сиху (или: *Ивовая ограда Сиху*).
Пекин, Гугун.

Игра на лютне у ручья.
Альбомный лист. Краски.
Пекин, Гугун.

Игра на лютне на террасе при лунном свете.
Токио, частная коллекция Мацубара.

Игра в шахматы в бамбуковой роще.
Надпись в верхней части картины, вероятно, императора Чжао Ко (1194—1224).
Местонахождение неизвестно.

Игра на лютне у реки.
Альбомный лист. Шелк.
Пекин, Гугун.

Каштан и бамбук у павильона у ручья.
Пекин, Гугун.

Метель над мостом.
Подпись. Поэма.
Местонахождение неизвестно.

Мыс с деревом, гнущимся от ветра, и лодка.
Альбомный лист.
Хаконэ, Музей.

Мыс с деревом на ветру.
Альбомный лист. Краски. Подпись.

Осенний пейзаж (или: *Павильон на скалистом мысу среди деревьев, покрытых листвой*).
Альбомный лист. Шелк. Подпись.
Япония, частная коллекция Курода.

Пейзаж с павильоном, построенным на мосту.
Часть свитка. Вероятно, ранняя копия.
Токио, частная коллекция Асано Одавара.

Пастушок с двумя буйволами на покрытой снегом отмели.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Прием гостя под большим деревом у хижины в горах.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж с рекой и деревом, сгибаемым ветром.
Альбомный лист. Краски. Подпись императора Чжао Шэня (1162—1189).
Бостон, Музей изящных искусств.

Пейзаж с рекой, лодками и городом вдали.
Часть того же свитка, что и фрагмент из коллекции Асано Одавара. Вероятно, ранняя копия.
Местонахождение неизвестно.

Пейзаж с возвращающейся лодкой на фоне крутой горы.
Местонахождение неизвестно.

Простор над ручьями и горами.
Свиток.
Пекин, Гугун.

Путник с посохом идет под соснами вдоль пропасти.
Подпись.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Речной пейзаж с сетями и деревьями на берегу.
Бостон, Музей изящных искусств.

Речная долина в тумане.
Местонахождение неизвестно.

Роща в тумане на скалистом берегу.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Сидящий под сосной и созерцающий реку человек.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Япония, частная коллекция Акабоси.

Снежная гора.
Пекин, Гугун.

Старые сосны и отвесные скалы.
Три пейзажа, образующие серию.
Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

Харчевня среди бамбука и дриандр у озера.
Пекин, Гугун.

Храм на горе.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Цветущая слива в бамбуковой роще.
Местонахождение неизвестно.

Человек с посохом, идущий вдоль пропасти под соснами.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Человек, сидящий у водопада.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Япония, частная коллекция Акабоси.

Человек и журавль под сосной.
Местонахождение неизвестно.

Человек на осле в сопровождении слуги, едущий к бамбуковой роще вдоль реки.
Подпись.
Токио, частная коллекция Асано Одавара.

СЯ ГУЙ (приписывается).

Высокие утесы у реки.
Комментарий ок. 1640 г.
Местонахождение неизвестно.

10 000 ли Янцзы (или: *Река в 10 000 ли*).
Длинный горизонтальный свиток.
Пекин, Гугун.

Два человека на вершине, покрытой снегом.
Местонахождение неизвестно.

Пейзажи, рассказывающие о четырех временах года.
Четыре альбома, каждый по 18 листов.
Местонахождение неизвестно.

Человек, отдыхающий у бурного потока (или: *Человек, сидящий под сосной и глядящий на вьющийся ручей*).
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

ПО СЯ ГУЮ.

Пейзаж с путешественниками.
191×94,5. Шелк, тушь с подцветкой. Ранняя копия.
Киев, Государственный музей западного и восточного искусства.

Сто водных буйволов.
Картина периода Мин.
Вашингтон, Галерея Фрир.

СЯО ЧЖАО.

Винная лавка в бамбуковой роще у подножия снежных гор.
Большой альбомный лист. Подпись.
Нью-Йорк, частная коллекция С. С. Вана.

Пагода в горах.
Шелк, тушь. В стиле Ли Тана. Подпись на утесе мелкими иероглифами.
Пекин, Гугун.

Хижина в горах у горной речки.
Горизонтальный свиток. Подпись. Дата — 1134 г.
Местонахождение неизвестно.

Холм тигра в Сучжоу.
Часть горизонтального свитка. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

СЯО ЧЖАО (приписывается).

Водопад в скалах, поросших соснами.
Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

Пейзаж с рекой со скалистыми берегами и человеком, привязывающим лодку.
Шелк.
Пекин, Гугун.

У БИН.

Бабочки среди высокой травы.
Краски.
Пекин, Гугун.

Красные цветы камелии.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Парящая белая птица.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Пекин, Гугун.

Птица на ветке покрытого листьями дерева.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Утки и растение (Хибискус).
Подпись.
Филадельфия, Музей Пенсильванского университета.

Цветок лотоса в воде.
Пекин, Гугун.

У БИН (приписывается).

Птицы на ветвях плодовых деревьев.
Два альбомных листа.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

У ЮАНЬ-ЮЙ.

Гусь, плывущий с гусятами на спине.
Подписи. Дата — 1103 г.
США, Миннеаполис, Сент-Пол (шт. Висконсин), частная коллекция А. О. Брайн.

Две золотые иволги на ветвях цветущего персикового дерева.
Надпись в стиле Чжао Цзи. Печати Чжао Цзи. Вероятно, копия периода Мин.
Местонахождение неизвестно.

ХУАН ЦЗЮЙ-ЦАЙ.

Голуби на большой ветке над водой.
Большой альбомный лист. Печати. Вероятно, копия периода Южная Сун.
Пекин, Гугун.

Горные птицы.
Местонахождение неизвестно.

Дикие гуси на снегу.
Пекин, Гугун.

Краб и увядающий лотос.
Пекин, Гугун.

Птица на ветке цветущей камелии.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей.

Пурпурный пион.
Альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Фазан на камне и воробьи в терновнике.
Имя художника написано в манере Чжао Цзи. Поэма.
Пекин, Гугун.

ХУАН ЦЗЮЙ-ЦАЙ (приписывается).

Битва воробьев среди тростников.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Попугай на ветке цветущего персика.
Альбомный лист. Возможно, копия периода Мин.
Бостон, Музей изящных искусств.

Птицы на тростнике.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Утки-мандаринки.
Местонахождение неизвестно.

ХУАН ЦЮАНЬ.

Бамбук и цапля.
Местонахождение неизвестно.

Бутон лотоса и большой лист.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Вороны на обнаженной иве и утки в воде.
Альбомный лист. Возможно, копия периода Южная Сун.
Пекин, Гугун.

Голуби, собравшиеся вокруг чаши, у голубятни.
Местонахождение неизвестно.

Два журавля под бамбуком.
Надпись в манере Чжао Цзи. Возможно, копия периода Мин.
Осака, Городской музей искусств, собрание Ф. Абе Сумигоси.

Кошка, поедающая рыбу.
Большой альбомный лист. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Птичка на ветке.
Альбомный лист. Надпись XV в.

Местонахождение неизвестно.

Цветы хризантемы.
Альбомный лист. Краски. Печать художника и более поздние печати.
Местонахождение неизвестно.

Этюды птиц и насекомых (или: *Редкие птицы*).
Короткий горизонтальный свиток. Бумага, краски. Надпись свидетельствует о том, что этюды были преподнесены художником его сыну — Цзюйбао.
Пекин, Гугун.

ХУАН ЦЮАНЬ (приписывается).

Воробей на берегу ручья.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Дикие утки в камышах.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Птица, пьющая воду из чаши.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Цветы, травы и насекомые.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

ПО ХУАН ЦЮАНЮ.

Птицы у пруда, обсаженного ивами.
Длинный горизонтальный свиток. Бумага, густые краски.
Копия XI в.: название и имя художника в манере Чжао Цзи; много печатей и надписей (с 1032 г.).
Свиток известен по частям — их местонахождение: Нью-Хейвен, Иельский университет, собрание Ады Смолл Мооре; Осака, Городской музей искусств, собрание А. Абл Сумигоси.

ЦЗИН ХАО (приписывается).

Зимний пейзаж.
Шелк, тушь, краски (белая, красная).
Канзас-Сити (шт. Миссури), Галерея искусств Нельсона.

Гора Гуан-лу (или: *Хижина*).
Название написано Гао-цзуном, надписи сделаны в период Юань.
Пекин, Гугун.

Пейзаж.
Вашингтон, Галерея Фрир.

ПО ЦЗИН ХАО.

Туман над горами и реками.
Япония, частная коллекция Хуан Бо-юя.

ЦЗЮЙ ЖАНЬ.

Спрашивающие дорогу в горах.
Вертикальный свиток.
Пекин, Гугун.

ЦЗЮЙ ЖАНЬ (приписывается).

Река и горы.
Часть горизонтального свитка.
Гонконг, частная коллекция Дж. Д. Чжэня.

Жизнь в горах.
Осака, частная коллекция Сайто.

ЦУЙ БО.

Бамбук и цапля.
Шелк. Подпись.
Пекин, Гугун.

Два летящих гуся. Лотосы и пионы.
Подпись.
Пекин, Гугун.

Две сороки, бранящие зайца.
Шелк, тушь, краски.
Подпись. Дата — 1061 г. Печати — 1233—1264 и 1374—1384 гг.
Тайбэй. Дворцовый музей.

Дикие гуси и птичка на берегу.
Местонахождение неизвестно.

Сидящие на сухой ветке воробьи, один — летящий.
Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, подцветка. Возможно, копия периода Южная Сун.
Пекин, Гугун.

ЦУЙ БО (приписывается).

Горлицы у розового куста.
Местонахождение неизвестно.

Гусь на камышовой отмели.
Шелк, тушь, краски.
Пекин, Гугун.

Клекочущий лебедь на берегу.
Пекин, Гугун.

Кролик.
Местонахождение неизвестно.

ЧАНЬ ЦЗЮЙ-ЧЖУН.

Баклажаны, капуста и бабочки.
Горизонтальный свиток. Подпись, печати императорской коллекции семей Юань и Мин.
Пекин, Гугун.

Будда Амида на лотосе на водяном буйволе.
Подпись. Печать.
Пекин, Гугун.

Восемнадцать сцен, иллюстрирующих песни Вэнь Чи.
Горизонтальный свиток.
Нью-Йорк, частная коллекция С. С. Вана.

Восемь мужчин на лошадях с соколами и охотничьими собаками.
Горизонтальный свиток. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Монгольский лагерь; Вэнь Чжи возвращается в Китай.
Пекин, Гугун.

Орлы на бурном море.
Альбомный лист. Краски.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей, собрание Бара.

Охотник на лошади.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Переправа с лошадьми через поток.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Су У и Ли Лин.
Короткий горизонтальный свиток. Краски. Вероятно, копия более позднего времени.
Пекин, Гугун.

Человек на лошади, ведущий другую лошадь под уздцы.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Четыре сцены из жизни Вэнь Чи в Монголии.
Бостон, Музей изящных искусств.

Две дамы, играющие в шахматы в павильоне у пруда с лотосами.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Сосны на холме при луне.
Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, подцветка.
Пекин, Гугун.

ЧЖАН МОУ (Мао).

Две утки (или: *Пара уток-мандаринок*).
Пекин, Гугун.

Зимние сумерки.
Пекин, Гугун.

ЧЖАН ЦЗЭ-ДУАНЬ.

День поминовения предков на реке Бяньхэ (или: *Праздник Цинмин на реке Бяньхэ*).
Горизонтальный свиток. 525×25,5. Шелк, тушь, краски.
Поврежден, реставрирован.
Пекин, Гугун.
Более поздние версии:
Нью-Йорк, Метрополитен-музей;
Гонконг, частная коллекция.
Прага, Этнографический музей.

Лодочные гонки на озере Сиху.
Тяньцзин, Музей искусств.

ЧЖАО БО-СУ.

Возвращение с охоты (или: *Воин возвращается с охоты*).
Пекин, Гугун.

ЧЖАО БО-ЦЗЮЙ.

Весеннее утро во дворце императора Хань.
Миниатюрный свиток. Подпись. Вероятно, более поздняя копия.
Нью-Йорк, Метрополитен-музей, собрание Бара.

Горы и реки с лодками весной.
Поэма и комментарий Цянь-луна.
Пекин, Гугун.

Дворец А-фан в саду из скал.
Пекин, Гугун.

Дворец Цзиньчэн императора Тай-цзуна из Тан (по Вэнь Чжэн-мину).
Подпись. Поэмы.
Местонахождение неизвестно.

Дворцовый павильон на террасе, возвышающейся над рекой.
Краски (голубая, белая, золотая). Печать художника.
Альбомный лист. Краски.
Тайбэй, частная коллекция К. П. Хуана.

Дворцы Бессмертных.
Шелк, краски. Подпись. Поэма Ван Чуна.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Дракон, поднимающийся после спячки.
Горизонтальный свиток. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Дыхание весны на Нефритовом пруду.
Горизонтальный свиток. Шелк, краски (золотая, зеленая).
Подпись.
Осака, Музей Юринтай, собрание Фудзии.

Императорский дворец.
197×101. Шелк. Копия эпохи Мин.
Киев, Государственный музей западного и восточного искусства.

Императорский дворец династии Хань с множеством людей.
Альбомный лист.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Императорский летний дворец на берегу озера с лодками.
Поэма Кэ Цзю-сы.
Местонахождение неизвестно.

Павильон императорского Зимнего дворца.
Пекин, Гугун.

Павильон за соснами у утеса на берегу реки.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Первый император династии Хань вступает в Гуаньчжун.
Горизонтальный свиток. 3,128×297. Шелк, краски (золотая, зеленая).
Подпись. Комментарий.
Бостон, Музей изящных искусств.

Путешественники на крутой горной тропинке у реки в Шу.
Подпись. Дата комментария — 1342 г.
Местонахождение неизвестно.

Сказочные дворцы на горе Бессмертных.
Шелк, краски (золотая, зеленая). Подпись, печати художника.
Пекин, Гугун.

Сказочные дворцы среди облаков в горах.
Краски (золотая, зеленая).
Местонахождение неизвестно.

Сказочный полет на драконе, парящем на облаке над морем.
Пекин, Гугун.

Скалистые горы вдоль реки осенью.
Большой горизонтальный свиток плохой сохранности. Шелк, краски (голубая, белая, коричневая, золотая). Подпись.
Пекин, Гугун.

ЧЖАО БО-ЦЗЮЙ (приписывается).

Башни и павильоны на горе Бессмертных.
Альбомный лист. Шелк, краски. Подпись. Поэма.
Местонахождение неизвестно.

Высокий дом среди деревьев весной.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Дамы, смотрящие на луну.
Альбомный лист. Краски. Комментарий Дун Ци-чана.
Местонахождение неизвестно.

ПО ЧЖАО БО-ЦЗЮЮ.

Павильоны у подножия высоких гор у озера с лотосами.
Грубо раскрашенная копия.
Местонахождение неизвестно.

ЧЖАО ГАНЬ.

Жизнь на реке Цзян (или: *Ранний снег на реке;* или: *Путешествие по реке за первым снегом*).
Горизонтальный свиток. Высота 25,9. Подпись. Заглавие сделано императором Чжао Цзи.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Лошади, пасущиеся в поле.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

ЧЖАО ГУАН-ФУ.

Вожди варваров поклоняются Будде.
Горизонтальный свиток. Краски.
Нью-Йорк, частная коллекция В. Хохстадера.

ЧЖАО ДА-НЯНЬ.

Речной туман.
Местонахождение неизвестно.

ЧЖАО ЦЗИ.

Белый гусь, отдыхающий на берегу, и красное растение.
Шелк, краски. Печать художника.
Пекин, Гугун.

Ван Ци осматривает лошадь.
Местонахождение неизвестно.

Вечер на озере осенью.
Бумага, тушь. Именной знак и печать художника. Поэма Цянь-луна.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Воробьиха, кормящая птенцов на ветках бамбука.
Пекин, Гугун.

Восемь побед.
Горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Времена года (цикл).
Тушь, подцветка.

Весна — свиток утерян.
Лето.
Ямасиро, собрание храма Куондзи.
Осень.
Киото, частная коллекция Кондзин.
Зима.
Киото, частная коллекция Кондзин.

Голубка на ветке цветущего персикового дерева.
Альбомный лист. Шелк, краски. Две печати, надпись художника. Дата — 1107 г. Императорский шифр и квадратная печать, помещенные под подписью, которая означает «императорское писание». Маленькая продолговатая печать в нижнем левом углу указывает, что картина в 1358—1408 гг. принадлежала монаху.
Токио, Собрание шедевров Согэн'а Мейгасю, частная коллекция Иноуэ.

Горные птицы на цветущем кусте.
Создан после 1107 г.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Горы и реки в осеннем тумане.
Бумага, тушь, подцветка. Подпись и печать художника.
Поэма Цянь-луна, 14 его печатей.
Пекин, Гугун.
Версия: Осака, Государственный музей, собрание А. Абе Сумигоси.

Груша в цвету.
Местонахождение неизвестно.

Два перепела и несколько веток юбы.
Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Два рака.
Местонахождение неизвестно.

Двенадцать видов гор и вод.
Местонахождение неизвестно.

Двенадцать ученых в саду.
Шелк, краски. Подпись. Печать. Поэма.
Пекин, Гугун.

Две птички на бамбуке, тянущемся от скалы.
Короткий свиток. Высота 31,2. Шелк, тушь, зеленая краска. Подпись и печать художника.
Нью-Йорк, частная коллекция Дж. Кроуфорда.

Деревня у реки при вечерней заре [*в лучах заходящего солнца*].
Подпись и надпись художника.
Местонахождение неизвестно.

Дерущиеся перепела, бамбук и цветковые растения.
Подписи и надпись художника.
Местонахождение неизвестно.

Дождь на реке вечером.
Местонахождение неизвестно.

Императорский орел.
Шелк, краски.
Местонахождение неизвестно.

На веслах домой по покрытой снегом реке (или: *Возвращающиеся рыбачьи лодки на заснеженной реке*).
Горизонтальный свиток. Шелк, тушь, две печати, надписи и комментарии 1110 г., сделанные автором.
Шанхай, частная коллекция (реплика: Нью-Хейвен. Йельский университет, собрание Ады Смолл Мооре).

Обезьяна с детишками, одуванчики, жуки.
Подпись и печать художника. Вероятно, копия.
Пекин, Гугун (?).

Обработка шелка (или: *Дамы, изготовляющие шелк; по Чжан Сюаню*).
Горизонтальный свиток. Высота 37. Краски. Комментарии.
Бостон, Музей изящных искусств.

Пейзаж с фигурами и строениями.
Горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Пейзажи.
Свиток, смонтированный из семнадцати альбомных листов.
На последнем листе даты: 1105—1107 гг. Подпись.
Шэньян, Северо-Восточный музей.

Пестрый попугай на ветке цветущего абрикосового дерева.
53,3×125,1. Шелк, краски. Поэма, подпись, печать, именной знак, комментарий художника. 41 печать и комментарий более позднего времени. Создан после 1107 г.
Бостон, Музей изящных искусств.

Плод личжи.
Местонахождение неизвестно.

Покатый берег.
Местонахождение неизвестно.

Попугай и мальва.
Пекин, Гугун.

Птица на ветке дерева, ловящая насекомое.
Альбомный лист. Печать художника.
Местонахождение неизвестно.

Птица на ветке старого кедра и бабочки.
Альбомный лист. Краски. Подпись.
Местонахождение неизвестно.

Птица на ветке тутового дерева.
Две печати художника.
Местонахождение неизвестно.

Птица на ветке цветущего пиона.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

Слушание лютни (или: *Ученый играет гостям*).
Шелк, краски. Подпись, печать. Поэма.
Пекин, Гугун.

Сороки на иве, утки в пруду у бамбука (или: *Водоплавающие птицы в пруду Лунсин*; или: *Ворона и болотные цапли у пруда*).
Горизонтальный свиток. Бумага, тушь, краски. Печати. Комментарии. Вероятно, копия более позднего времени.
Шанхай, Городской музей.

Сто цветов.
Местонахождение неизвестно.

Три дерущиеся птицы.
Местонахождение неизвестно.

Утренняя луна играет с солнцем.
Местонахождение неизвестно.

Утренний дым в рыбацком поселке.
Местонахождение неизвестно.

Фазан на ветке цветущего куста.
Шелк, краски. Поэма написана художником, подписана после 1107 г.
Пекин, Гугун (?).

Цапля пугает рыбу (или: *Лотос, белая цапля и рыба*).
Местонахождение неизвестно.

Цветы и воробьи.
Местонахождение неизвестно.

ЧЖАО ЦЗИ (приписывается).

Белый попугай на ветке цветущего абрикосового дерева.
Альбомный лист. Печать художника — период 1119—1125 гг.
Местонахождение неизвестно.

Воробей на ветке.
Альбомный лист. Печать художника.
Токио, Музей искусства Нэдзу.

Горный пейзаж.
Тушь.
Осака, Городской музей искусств, собрание Ф. Абе Сумигоси.

Горы в прозрачной дали, окруженные облаками у подножия (или: *Прозрачность*).
Местонахождение неизвестно.

Господин (по Вэй Се).
Местонахождение неизвестно.

Госпожа Ху Го на прогулке весной (по Чжан Сюаню; копию с работы Чжао Цзи сделал Фын Чжун-лянь).
Шелк, краски.
Пекин, Гугун.

Два перепела.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Две птички на ветвях воскового дерева.
Бумага, тушь, краски. Подпись. Печать художника (1119—1125 гг.). Вероятно, копия периода Юань.
Пекин, Гугун.

Дерущиеся птицы на сосне.
Вертикальный свиток. Подпись, печать художника.
Местонахождение неизвестно.

Дрозды.
Тайбэй, Дворцовый музей.

Журавли.
Двенадцать листов.
Киото, частная коллекция Фуцзю.

Император читает нравоучение своему сыну.
Местонахождение неизвестно.

Красные и зеленые попугаи на ветке цветущей гортензии.
Альбомный лист. Шелк, краски. Печать периода 1119—1925 гг.
Токио, Музей искусства Нэдзу.

Мелкие птицы на ветвях цветущих деревьев.
Тушь. Печати периода 1119—1125 гг. Поэма Цянь-луна. Комментарий 1242 г.
Гонконг, частная коллекция Н. Н. Вана.

Перепел и нарцисс.
Бумага, краски. Две нарисованные печати художника.
Токио, частная коллекция Асано Одавара.

Пионы и павлин.
Местонахождение неизвестно.

Птица, клюющая семена граната.
Альбомный лист. Шелк, краски. Печать периода 1119—1125 гг.
Токио, Музей искусства Нэдзу.

Птица на ветке плодового дерева в цвету (или: *Дрозд на цветущей сливе*).
Хаконэ, Музей.

Птица на скале.
Токио, Музей искусства Нэдзу.

Птица на скале.
Вероятно, копия более позднего времени.
Киото, хранилище Рюкоин.

Сороки на сосновой ветке.
Тушь.
Нью-Хейвен, Йельский университет, собрание Ады Смолл Мооре.

ЧЖОУ ВЭНЬ-ЦЗЮЙ.

Дамы и дети на террасе.
Горизонтальный свиток.
Местонахождение неизвестно.

Девушка на циновке, играющая на арфе и лютне.
Альбомный лист.
Местонахождение неизвестно.

Женщины, моющие детей.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Две женщины со служанками.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Игра в шахматы в присутствии посетителей и придворных.
Короткий свиток. Шелк, краски. Печать Чжао Гоу.
Местонахождение неизвестно.

Мальчик, отдыхающий на ложе среди розовых маков на садовой террасе.
Альбомный лист. Краски.
Бостон, Музей изящных искусств.

Отдых после работы (или: *Отдых от вышивания*).
Два фрагмента:
Лондон, Британский музей.
Гонконг, частная коллекция Дж. Д. Чжэня.
Есть более поздняя версия этой композиции:
Япония, частная коллекция.

Расставание Су У с Ли Лином в Монголии, где Су У пас овец.
Короткий свиток. Вероятно, более поздняя копия. Несколько комментариев.
Пекин, Гугун.

Утренний туалет.
Альбомный лист. Надпись «Вэнь-цзюй», печать.
Местонахождение неизвестно.

Ученый в кабинете и мальчик за чаем.
Вашингтон, Галерея Фрир.

Ученый и монахи в зале.
Местонахождение неизвестно.

Богиня, летящая на птице.
Альбомный лист. Краски.
Пекин, Гугун.

Дамы у высокого бамбука.
Местонахождение неизвестно.

Феи.
Альбомный лист. Краски. Комментарий 1412 г.
Местонахождение неизвестно.

ПО ЧЖОУ ВЭНЬ-ЦЗЮЮ.

Игра в шахматы перед двойным экраном.
Вероятно, копия периода Мин.
Пекин, Гугун.

Императрица и музицирующие придворные дамы на банкете.
Чикаго, Институт искусств.

Концерт при дворе.
Два фрагмента: Император на концерте; Дамский оркестр.
Короткие свитки. Подпись в манере Чжао Цзи. Поэма. Комментарий 1507 г. Вероятно, копии периода Сун.
Чикаго, Институт искусств;
Тайбэй, Дворцовый музей.

Придворные дамы, приводящие в порядок свои прически.
Возможно, копии периода Сун.
Свиток известен частями:
Лондон, частная коллекция Персивала Давида;
Лондон, частная коллекция Бернсона Сантиньяно;
Филадельфия, Музей Пенсильванского университета;
Кембридж (шт. Массачусетс), Музей Фогта.

ЧЭНЬ ЦЗУН-СЮНЬ.

Лаоцзы на террасе, беседующий с двумя мудрецами.
Местонахождение неизвестно.

ЧЭНЬ ЦИН-БО.

Весеннее утро над дворцами с людьми.
Альбомный лист. Краски.
Местонахождение неизвестно.

ЮАНЬ ВЭЙ-ДЭ.

Красавица из Чуаняна.
Местонахождение неизвестно.

СПИСОК ИМЕН

ХУДОЖНИКОВ-АКАДЕМИСТОВ*

Художники, начавшие работать в период Тан при Генеральной академии

Гао Дао-син	高 道 興
Гуан Хуа-нянь	光 化 年
Гуан Хуа-чжун	光 化 中
Жэнь Чжи-лян	任 直 亮
Инь Цзи-ю	殷 季 友
Ли Чжао	李 昭
Ли Ши-фан	李 士 昉
Лу Цзянь	陸 堅
Люй Яо	呂 堯
Сюй Ань-чжэнь	徐 安 眞
Сюй Кунь	許 琨
Сяо Гао	
У Дао-цзы	吳 道 子
Фа Мин	法 明
Хань Гань	韓 幹
Чан Чжун-инь	常 重 胤
Чжан Цзо-линь	
Чжан Шо	張 說
Чжао Дэ-ци	趙 德 齊
Чжу Бао-и	朱 抱 一
Чжу Чу	竹 處
Чэнь Хун	陳 閎
Шао Цзай-цин	邵

Художники, начавшие работать в период "Пяти династий и десяти царств" при департаментах живописи

Ван Ай	王 靄
Ван Ци-хань	王 齊 翰
Гао Вэнь-цзинь	高 文 進
Гао Тай-чун	高 太 冲
Гао Юй	高 遇
Гу Хун-чжун	顧 閎 中
Гуань Тун	關 同
Ду Цзин-ань	杜 敬 安
Дун Юань	董 源
Дун Юй	董 羽
Ли Вэнь-цай	李 文 才
Ли Чжао-цин	李 昭 慶
Ли Чэн	李 成
Ли Юй (Ли Хоу-чжу, император)	李 煜
Пу Ши-сюнь	蒲 師 訓
Пу Янь-чан	蒲 延 昌
Сун И	宋 藝
Сюй Дэ-чан	徐 德 昌
Сюй Си	徐 熙
Сяо Фан	蕭 放
Сяхоу Янь-ю	夏 侯 延 祐
Фан Цзун-чжэнь	房 從 眞

* Иероглифы нескольких фамилий и имен установить не удалось

14 Т.А. Пострелова

Фань Куань	範		寬
Хуан Цзюй-бао	黃	居	寶
Хуан Цзюй-цай	黃	居	寀
Хуан Цюань	黃		筌
Цао Тай-юань			
Цзин Хао	荊		浩
Цзы Хуай-цзе	子	懷	節
Цзэ Чу-чжун			
Чжан Мэй			
Чжан Сюань	張		萱
Чжао Гань	趙		幹
Чжао Гуан-фу	趙	光	輔
Чжао Дэ-ци	趙	德	齊
Чжао Чжун-и	趙	忠	義
Чжао Юань-чан	趙	元	長
Чжоу Вэнь-цзюй	周	文	矩
Ян Фэй	楊		棐

Художники, начавшие работать в период Сун при департаменте живописи, а затем при Академии живописи

Ай Сюань	艾		宣
Бао Го-цзы	鮑	國	資
Бэй Сянь	卑		顯
Ван Дань	王		旦
Ван Дао-чжэнь	王	道	眞
Ван Дао-хэн	王	道	亨
Ван Дуань	王		端
Ван И	王		易
Ван Кэ-сюнь	王	可	訓
Ван Нин	王		凝
Ван Цинь-жо	王	欽	若
Ван Цзин-тин			
Ван Цзу			
Ван Чжу	王		洙
Ван Шэн	王		晟
Ван Чжэнь-дао	王	眞	道
Ван Янь-дэ	王	延	德
Вань Чжэ	萬		哲
Вэй Лян	惟		亮
Вэй Чжао-лян	魏	昭	亮
Вэй Юань-чэн	魏	元	成
Вэй Янь	韋		偃
Вэнь Жэнь-шоу			
Вэнь Тун	文		同
Вэнь Янь-бо	文	彥	博
Гао Вэнь-цзинь	高	文	進
Гао И	高		益
Гао Кэ-мин	高	克	明
Гао Си	高		錫
Гао Хуай-бао	高	懷	寶
Гао Хуай-цзе	高	懷	節
Гао Юань-цзи	高	元	吉
Гао Юань-хэн	高	元	亨
Го Си	郭		熙
Го Синь	郭		信
Гоу Лун-шуан	勾	龍	爽
Гу Лян	雇		亮
Гэ Шоу-чан	葛	守	昌
Дай Вань	戴		琬
Дин Вэй	丁		謂
Дин Куан	丁		貺
Дин Чжу-яй	丁	朱	崖
Доу И	竇		儀
Ду Хай-эр	杜	孩	兒
Дун Сян	董		祥
Дун Юй	董		羽
Жэнь Ань	任		安

Жэнь Цун-и	任從一
И Юань-цзи	易元吉
Ли Ань-чжун	李安忠
Ли Гун-линь	李公麟
Ли Ди	李迪
Ли Дуань	李端
Ли Инь	李隱
Ли Си-чэн	李希成
Ли Сюн	李雄
Ли Тан	李唐
Ли Цзи	李吉
Ли Цзун-чэн	李宗成
Ли Цун-сюнь	李從訓
Ли Чжи	李至
Ли Шу	李淑
Ли Юань-цзи	李元濟
Лу Чжан	盧章
Лю Вэнь-тун	劉文通
Лю И	劉益
Люй Чжо	呂拙
Лян Чжун-синь	梁忠信
Ма Би	馬賁
Ма Чжи-цзе	馬知節
Ми Фу	米芾
Ми Ю-жэнь	米友仁
Му Гу	牟谷
Мэн Ин-чжи	孟應之
Нэн Жэнь-фу	能仁甫
Пан Чун-му	龐崇穆
Пэй Вэнь-сянь	裴文睍
Пэй Юй	裴愈
Си Ци	希七
Су Дун-по	蘇東坡
Су Хань-чэнь	蘇汗臣

Сун Бо	宋白
Сун Цзы-фан	宋子房
Сун Цзяо	宋郊
Сунь Ши	孫奭
Сэн Юань-ай	僧元靄
Сюань Хэн	宣亨
Сюй И	徐易
Сюнь Синь	荀信
Сюэ Чжи	薛志
Сяо Чжао	蕭照
Сяхоу Янь-ю	夏侯延祐
Тао Гу	陶穀
Тао И	陶裔
Тянь И-минь	田逸民
У Цзун-юань	武宗元
У Юань-юй	吳元瑜
Фань Цзу-юй	範祖禹
Фу Дао-инь	符道隱
Фу Се	富燮
Фэй Дао-нин	費道寧
Фэн Цин	馮清
Хань Вэй	韓維
Хань Жо-чжо	韓若拙
Хоу Вэнь-цин	侯文慶
Хоу Мэн	侯孟
Хоу Цзун-гу	侯宗古
Хоу Фэн	侯封
Ху Мэн	扈蒙
Хуан Цзун-дао	黃宗道
Хуан Цин-цян	
Хуан Цюань	黃筌
Хэ Вэнь-чжэнь	何文縝
Хэ Минь-чжун	何敏中
Хэ Чжэнь	賀眞

Хэ Чэн-чжун 和成忠
Хэ Юань 何淵
Цай Жунь 蔡潤
Цан Жэнь-хоу
Цзы Сы 子思
Цзянь Чжи-чэн 兼至誠
Цзяо Си 焦錫
Цуй Бо 崔白
Цюй Дин 屈鼎
Чао Ши 趙師
Чжан Лун 張龍
Чжан Си-янь 張希顏
Чжан Фан 張昉
Чжан Цзэ-дуань 張擇端
Чжан Цзя 張浹
Чжан Цзянь 張戩
Чжан Чжао 張昭
Чжан Чжи-бо 張知白
Чжан Янь-юань 張彥遠
Чжань Дэ-чунь 戰德淳
Чжао Гуан-фу 趙光輔
Чжао Да-сян 趙大亨
Чжао Лянь 趙廉
Чжао Сюань 趙宣
Чжао Цзи (Хуй-цзун) 趙佶
Чжао Чан 趙昌
Чжао Ши-янь 趙士衍
Чжи Сюань 支選
Чжоу И 周儀
Чжоу И-чэн 周怡承
Чжоу Чжао 周照
Чжу Жуй 朱銳
Чжу Цзинь
Чжу Цзун-цзи 朱宗冀

Чжун Вэнь-сю 鍾文秀
Чжун Юань
Чжэн Тянь-минь 鄭天民
Чэн Чжи 承旨
Чэнь Юн-чжи 陳用志
Чэнь Яо-чэнь 陳堯臣
Ши Кэ 石恪
Ши Цзюй-жань 釋巨然
Ши Цзяо 石珏
Ши Чэн-цин 石承慶
Ши Юань-ай 釋元靄
Шунь Ши
Юй Вэнь-ду
Юн Син-цзюнь 永興軍
Ян И 楊億
Ян Хуй-чжи 楊徽之
Ян Ши-сянь 楊士賢
Янь Вэй 嚴衛
Янь Вэнь-гуй 燕文貴
Янь Ли-бэнь
Янь Чжун-сюань 閻仲宣

Художники, работавшие в период Южной Сун при Академии живописи

Бай Хуй 白輝
Бай Юн-хэ 白用和
Бо Лян-юй 白良玉
Ван Сюнь-чэн 王訓成
Ван Хуй 王輝
Гао Сы-чан 高嗣昌
Гу Лян 顧亮
Гу Син-и 顧興裔
Гу Ши-янь 顧師顏

Жань Цы-пин			
Инь Да-фу	尹	大	夫
Ли Ган	李		綱
Ли Гао	李		嵩
Ли Дуань	李		端
Ли Дэ-гуан	李	德	光
Ли Дэ-мао	李	德	茂
Ли Жуй	李		銳
Ли Ин	李		瑛
Ли Сун	李		嵩
Ли Цзяо	李		珏
Ли Цун-сюнь	李	從	訓
Ли Цюань	李		權
Ли Ю	李		祐
Ли Юн-нянь	李	永	年
Ли Янь	李		晏
Линь Цзюнь-минь	林	俊	民
Линь Чунь	林		椿
Лоу Гуань	樓		觀
Лу Цзун-гуй	魯	宗	貴
Лу Цин	陸		青
Лу Чжи-мао	魯	之	茂
Лю Сун-нянь	劉	松	年
Лю Сы-и	劉	思	義
Лю Цзун-гу	劉	宗	古
Лян Сун	梁		松
Ма Гуан-цзу	馬	光	祖
Ма Гун-сянь	馬	公	顯
Ма Куй	馬		逵
Ма Линь	馬		麟
Ма Син-цзу	馬	興	祖
Ма Ши-жун	馬	世	榮
Ма Юань	馬		遠
Ма Юн-чжун	馬	永	忠
Мао И	毛		益
Мао Юань-шэн	毛	元	昇
Минь Тин-цзюнь	閔	廷	俊
Се Шэн	謝		昇
Су Сянь-цзу	蘇	顯	祖
Су Цзянь	蘇		堅
Су Чжо	蘇		焯
Сун Жу-чжи	宋	汝	志
Сунь Би-да	孫	必	達
Сунь Цзяо	孫		覺
Сюй Дао-гуан	徐	道	廣
Сюй Цзин	徐		競
Сюй Цюе	徐		確
Ся Гуй	夏		珪
У Бин	吳		炳
У Цзюнь-чэн	吳	俊	臣
Фан Чунь-нянь	方	椿	年
Фань Ань-жэнь	範	安	仁
Фэн Син-цзу	豐	興	祖
Хань Ю	韓		祐
Хоу Шоу-чжун	侯	守	中
Ху Шунь-чэнь	胡	舜	臣
Ху Янь-лун	胡	彥	龍
Хэ Ши-чан	何	世	昌
Цао Чжэн-го	曹	正	國
Цзя Ши-гу	賈	師	古
Цзяо Си	焦		錫
Ци Чжун	戚		仲
Цянь Гуан-пу	錢	光	甫
Цяо Чжи-цзяо	喬	之	教
Цяо Чжун-куй	喬	鍾	馗
Чжан Моу	張		茂
Чжан Цзя	張		浹
Чжан Чжу	張		著

Чжан Чжун	張		仲
Чжан Чжэн	張		澂
Чжао Бо-су	趙	伯	驌
Чжао Бо-цзюй	趙	伯	駒
Чжоу И	周		儀
Чжу Гуан-пу	朱	光	普
Чжу Жуй	朱		銳
Чжу Хуай-цзинь	朱	懷	瑾
Чжу Шао-цзун	朱	紹	宗
Чжу Юй	朱		玉
Чэнь Кэ-цзю	陳	可	久
Чэнь Цзяо	陳		珏
Чэнь Цзун-сюнь	陳	宗	訓
Чэнь Цзюй-чжун	陳	居	中
Чэнь Цин-бо	陳	清	波
Чэнь Шань	陳		善
Ши Сянь-цзу	史	顯	祖
Юй Гун	俞		珙
Ян Ши-сянь	楊	士	賢
Янь Цы-пин	閻	次	平
Янь Чжун-сюань	閻	仲	宣

ИМЕННОЙ СЛОВАРЬ-УКАЗАТЕЛЬ

Ай Сюань — жил во втор. пол. XI в.; род. в Цзиньлине (совр. Нанкин), состоял в департаменте живописи в 1068—1085 гг., работал в жанре цветов и птиц 62

Бай Хуй — работал в 30—60-е гг. XII в.; дайчжао 114
Бо Го-цзы — втор. пол. XI в.; пейзажист 52
Бо Лян-юй — работал в 60—90-е гг. XII в.; дайчжао 114
Бэй Сянь (Пи Сянь) — XI в.; дайчжао, мастер изображения лошадей 51
Бэй-юань — см. Дун Юань
Бянь Луань 35

Ван Ай — кон. X в.; род. в Цзине (г. Кайфын); дайчжао в 961—975 гг. в департаменте живописи Южной Тан; портретист, мастер бытового и религиозного жанров 27, 41, 43, 44
Ван Вэй — VIII в., великий пейзажист, каллиграф, теоретик, поэт 68, 73, 117
Ван Дао-жэнь — кон. X в., мастер монументальных росписей на религиозные темы; чжихоу 44
Ван Дао-хэн — нач. XII в., род. в пров. Сычуань, известен как художник с 7 лет, работал в бытовом жанре 79, 86
Ван Дао-чжэнь (Гань-шу) — нач. XI в.; род. в г. Чэнду пр. Сычуань; пейзажист, мастер жанра цветов, рыб, птиц, расписывал храмы, изображал монахов, богов, был чжихоу, затем дайчжао 56, 62
Ван Дуань (Цзы-чжэн) — нач. XI в.; портретист, пейзажист, мастер изображения бамбука 51, 55
Ван Жэнь-оу — кон. X в.; род. в Цзине; чжихоу, затем дайчжао 41
Ван И — втор. пол. XI в.; род. в пр. Шэньси; расписывал интерьеры храмов 53, 54
Ван Кэ-сюнь — втор. пол. XI в.; род. в г. Цзинси пр. Хэнань, дайчжао 51
Ван Нин — X в.; род. в Цзяньнани, работал в 60-е гг., был дайчжао, мастер изображения цветов, птиц, бамбука, мелких зверюшек, котов; дайчжао 41, 51
Ван Си-мэн — кон. XI — нач. XII в.; пейзажист, работал тушью и водяными красками 86, 89
Ван Сюнь-чэн — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ван Цзи-хань — нач. X в., род. в г. Цзиньлине (совр. Нанкин), работал в религиозном, пейзажном и бытовом жанрах, дайчжао департамента живописи Южный Тан 27
Ван Цзин-тин — кон. XI в.; пейзажист; учитель Чжао Цзи 67
Ван Ци-хань — кон. X в., живописец религиозного жанра 27, 47
Ван Цинь-жо — нач. XI в., пейзажист; работал в религиозном жанре и жанре цветов и птиц; расписывал дворцовый интерьер 53
Ван Чжу — перв. пол. XI в., монументалист 50, 53
Вэй Янь 68
Вэн-ю см. Чжан Цзэ-дуань
Вэнь Тун 57
Вэнь Янь-бо — нач. XI в.; копировал росписи Ван Чжу 49, 50

Гао Вэнь-цзинь — кон. X в., монументалист (расписывал храмы), дайчжао. Отец Гао Хуа-цзе 41, 44, 46—48
Гао Дао-син — кон. IX в., род. в г. Чэнду, писал свитки на религиозные темы, на темы жизни императора, портретист, расписывал храмы; дайчжао, имел фиолетовый халат и пояс с золотой рыбкой. Отец Цун Юя 23
Гао И — кон. X в.; портретист, пейзажист, художник религиозного и бытового жанра, дайчжао 41, 44, 51
Гао Кэ-мин — кон. X — нач. XI в.; первая запись о нем относится к 1008—1016 г.; работал во многих жанрах, ведущий — пейзаж; дайчжао, руководитель и главный художник департамента живописи 51, 52
Гао Си — работал в 960-х гг., портретист 43
Гао Сы-чан — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Гао Тай-чун — нач. X в., дайчжао департамента живописи Южной Тан, портретист 27
Гао Хуай-цзе — кон. X в., сын Гао Вэнь-цзиня, монументалист: создавал росписи на религиозную тему; писал свитки с изображением домов и деревьев, дайчжао, отец Гао Хуй-бао 46
Гао Юань-хэн — нач. XI в., чжихоу 52, 151
Гао Юань-цзи — нач. XI в., пейзажист, жанрист (тема — места жертвоприношений) 51
Го Си (Го Сянь-си) — ок. 1020—1090 гг., род. в уезде Вэньсянь, пров. Хэян; пейзажист; учился у Ли Чэна. Го Си был членом департамента живописи (дайчжао) и его директором, преподавателем живописи, главой новой живописной школы, нового стилистического направления, теоретик. Работал в жанре пейзажа, бытовом, религиозном, как станковист и монументалист и декоратор 7, 11—13, 15, 16, 51, 57—62, 73, 83, 88—90, 118, 156
Го Синь — XII в. 86
Го Сянь-си — см. Го Си
Го Сы — XII в., сын Го Си, мастер жанра цветов и птиц 58, 61
Го Шоу-чан — втор. пол. XI в., работал в жанре цветов и птиц, чжихоу 52
Гоу Лун-шуань — втор. пол. XI в., чжихоу 52
Гу Кай-чжи — IV в., крупнейший живописец, теоретик 75
Гу Лян — XII в., дайчжао 86, 114
Гу Син-и — 30-е гг. XII в., пейзажист, дайчжао 114
Гу Хун-чжун — нач. X в., род. в Цзяннани, работал в департаменте живописи Южной Тан, мастер бытового жанра 27, 30, 31, 54
Гу Ши-янь — 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Гуан Хуа-нянь — кон. IX в., дайчжао, имел фиолетовый халат и пояс с золотой рыбкой 23
Гуан Хуа-чжун 23
Гуань Тун — X в., род. в Чанъани (пр. Шэньси), пейзажист, учился у Цзин Хо, работал в 907—923 гг. 33
Гэ Шоу-чан — втор. пол. XI — нач. XII в., работал в жанре цветов и птиц 62

Дай Вань — XII в. 86
Дао Гуан-янь — 35
Дин Вэй — нач. XI в., работал в религиозном жанре 54
Дин Куан — втор. пол. XII в., работал в жанре цветов и птиц 62
Доу И — работал в 960-х гг. в жанре портрета 43
Ду Сяо — 29
Дун Сян — работал в 70-е гг. XI в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 51
Дун Ци-чан — 1555—1636 гг., работал во многих жанрах 19
Дун Юань (Шу-да, Бэй-юань) — втор. пол. X в., род. в Чжунлине пр. Цзяннань, не был членом департамента живописи, не служил при императорском дворе в Цзинлине — был помощником директора ведомства і мпе-

раторских парков Южной Тан; крупнейший пейзажист, основатель одной из стилистических живописных школ, особенно искусен в изображении осенних туманов и далеко простирающихся горизонтов 19, 33, 89, 122
Дэн Чунь 87
Дун Юй (Чжун-сян) — кон. X — нач. XI в., род. в Чанчжоу пр. Цзянсу, дайчжао департамента живописи в Южной Тан, исюэ департамента живописи кон. XI в., каллиграф, пейзажист, моринист, теоретик 41

Жань Вэнь-гуй — нач. X в., пейзажист, дайчжао 27, 33
Жань Цы-пин — втор. пол. XII в., пейзажист 121
Жу-сун — см. Чжан Мао
Жэнь Ань — XII в. 86
Жэнь Цун-и — перв. пол. XI в., дайчжао 51
Жэнь Чжэнь-ю 151

И Юань-цзин (цзи) — нач. XI в., расписывал ширмы, мастер жанра цветов и птиц (писал бабочек и насекомых) 46
Инь Да-фу — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Инь Ли-ю 22

Ли Ань-чжун — перв. пол. XII в., пейзажист, дайчжао 87, 90, 114
Ли Гун-линь (Бо-ши) — 1049—1106 гг., род. в г. Шу (или г. Хуайнин или г. Дунчжа) провинции Анхуй. В 1070 г. выдержал экзамен и стал цзинши. Был на различных должностных местах, по болезни ушел в отставку и в старости жил на родине в имении Лунминшаньчжуан («Горная деревня спящего дракона»). Сам себя называл «Лунмин цзюй ши» — «Отшельник „Спящего дракона"». Писал пейзажи, бытовые картины в технике туши, определяющим была линия 68, 115
Ли Ди — род. ок. 1100 (1089 ?), ум. в 1197 г., родом из Хэнани, работал в жанре цветов и птиц, бытовом, дайчжао в Академии живописи в Бяньляне и Линьане, вице-директор Академии в Линьане. Ученик и последователь своего отца — Ли Тана 17, 87, 91, 114, 139, 145, 149, 150
Ли Дуань — кон. XII — нач. XIII в., работал в жанре пейзажа и цветов и птиц (писал хризантемы), дайчжао 87, 114
Ли Жуй — XII в., дайчжао 114
Ли Жун-нян — работал в 30—60-е гг. XII в., чжихоу 114
Ли Ин — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ли Инь — нач. XI в., монументалист, работал в религиозном жанре 53
Ли Си-чэн — XII в. 87
Ли Сун — ок. 1160—1243 гг., раб. в 60—90-е гг. XII в., родом из Ханчжоу, работал в жанре цветов и птиц 114, 145, 147
Ли Сы-сюань — 117, 118
Ли Тан (Си-гу) — 1049 (1050) — 1130-е гг., род. в Шаньчэне (уезд пр. Хэнань), дайчжао в Академии живописи в Бяньляне (с 1101 г.), затем директор Академии. Пейзажист, работал и в жанре цветов и птиц 11, 12, 19, 32, 77, 87, 90, 91, 114, 117—122, 125, 126, 132, 139, 158
Ли Хоу-чжу — см. Ли Юй
Ли Цзун-чэн — втор. пол. XI в., жанрист 58
Ли Цзи — втор. пол. XI в., ученик Хуан Цюаня, работал в жанре цветов и птиц, исюэ 52
Ли Цзяо — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Ли Цун-сюнь — кон. XI—XII вв., работал в жанре цветов и птиц (писал ласточек), дайчжао 87, 114
Ли Цань — работал в 30—60-е гг. XII в., чжихоу 114
Ли Чжао — VIII в. В 806—821 гг. был исюэ 22

Ли Чжао (Хан-цзе) — кон. XI в.— 1130-е гг., род. в пр. Шаньдун уезда Пу (Син). Учился у Фань Куаня, писал бамбук, цветы, работал в туши 22
Ли Чжао-нин — кон. X в., дайчжао в департаменте живописи в Южной Тан, чжихоу департамента живописи в период дин. Сун 41
Ли Чжао-цин — нач. X в., род. в Фэнчэне пр. Цзянси, дайчжао департамента живописи Южной Тан, чжихоу в период Сун. Мастер буддийской иконографии, портретов 27, 41
Ли Чэн (Сянь-си) — 919—967 г. потомок семьи династии Тан, один из великих пейзажистов и теоретиков пейзажной живописи, известен и как крупный литератор 7, 12, 19, 57, 58, 73, 75
Ли Ю — работал в 60—90-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114
Ли Юань-цзи — втор. пол. XI в., монументалист на темы религиозной живописи, дайчжао 44, 52, 53, 54
Ли Юй (Чун-цзя, Ли Хоу-чжу) — император государства Южная Тан в 961—975 гг., пейзажист (деревья, камни, бамбук, птицы, цветы), каллиграф, создал департамент живописи при Генеральной академии своего двора 16, 27, 30, 37, 45, 47
Ли Янь — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Линь Цзюнь-минь — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Линь Чжуань — работал в 60—90 гг. XII в., дайчжао 114
Линь Чунь — 1170—1180 гг., работал в жанре цветов и птиц, дайчжао 114, 145, 146, 147, 148, 149
Лоу Гуань — работал в 30—60-е гг. XII в., пейзажист (писал в манере Ма Юаня и Ся Гуя), чжихоу 114, 121
Лу Цзун-гуй — кон. XII — нач. XIII вв., работал в жанре цветов и птиц, дайчжао 115
Лу Цзянь — нач. IX в., гунфын 22
Лу Цин — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Лу Чжан — нач. XI в., работал в бытовом жанре (тема: красавицы двора) и портрете, расписывал дворцовые интерьеры, писал свитки на религиозные темы 53, 55
Лу Чжи-мао — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Лу Чжан — 87
Лю Вэнь-тун — нач. XI в., исюэ 52
Лю И — работал в 1110—1125-х гг., расписывал интерьеры дворца на темы жизни животных 87
Лю Си-и — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Лю Сун-нянь — работал в 60—90-е гг. XII в., пейзажист, дайчжао 114
Лю Цзун-гу — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 87, 114
Люй Яо — кон. IX в., родом из Чанъани, работал в бытовом жанре и религиозном, дайчжао в 874—889 гг., ученик И Цзи-чжао 23
Лян Сун — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Лян Чжун-синь — перв. пол. XI в., пейзажист, ученик Гао Кэ-мина, чжихоу 52
Лян Цун-му — нач. XI в., пейзажист, расписывал интерьеры дворца 56

Ма Би — XII в. 87
Ма Гун-сянь — работал в 30—60-е гг. XII в. в жанре пейзажа, цветов и птиц, дайчжао 114, 121, 122, 125
Ма Жун-чжун — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ма Куй — работал в 60—90-е гг. XII в., пейзажист, дайчжао 114, 121—123, 125
Ма Линь — перв. пол. XIII в., ум. 1250 г., пейзажист, чжихоу, сын Ма Юаня 114, 120—122, 125, 130, 131, 145
Ма Син-цзу — работал в 30—60-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114, 125, 145, 147

Ма Фэнь — 125
Ма Хэ-чжи — 115
Ма Ши-жун — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114, 125, 147
Ма Юань (Яо-фу; Цянь-шань) — ок. 1170 г.— ок. 1240 г., род. в Хэчжуне пр. Шаньси, уезда Юнцзи. Пейзажист. Дайчжао в 1190—1224 гг. Его семья и предки были художниками: Ма Фэнь (Фын) — прадед, Ма Син-цзу — дед, Ма Син-жун — отец, Ма Гун-сянь — дядя, Ма Гуй — старший брат 11, 14, 16, 17, 89, 114, 115, 120—131, 145, 158
Мао Вэнь-чжан — 151
Мао И — работал в 60—90-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114
Мао Юнь-шэн — работал в 60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ми Дэ-мао — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ми Фэй — 1051—1107 гг., значительный пейзажист XI в., представитель «Живописи ученых», теоретик, отец Ми Ю-жэнь 7, 8, 57, 66, 87, 150
Ми Фу — см. Ми Фэй
Ми Ю-жэнь — работал в 30—60-е гг. XII в., 1086—1165 г., пейзажист, дайчжао, сын Ми Фэя 114
Минь Тин-цзюнь — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Му Гу — кон. X в., портретист, дайчжао 43
Му Ци 85
Мэн Ин-чжи — XII в. 87

Нэн Жэнь-фу — втор. пол. XI в. 52

Пи Сянь — см. Бэй Сянь
Пэй Вэнь-синь — перв. пол. XI в., дайчжао 51
Пэй Юй — нач. XI в., пейзажист (тема — места жертвоприношений) 51

Се Шэн — работал в 30—60-е гг. XII в., род. в Ханчжоу, работал в жанре цветов и птиц (писал бамбук), дайчжао 114
Си-гу — см. Ли Тан
Си Ци — XII в. 87
Су Дун-по (Су Ши) — 1136—1206 — крупный художник кружка ученых; философ, поэт, теоретик искусства 57, 133
Су Сянь-цзу — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Су Хань-хоу — XII в. 87
Су Хань-чэнь — работал в пер. пол. XII в., ум. ок. 1167 г., жанрист, дайчжао 7, 12, 29, 32, 87, 91, 114, 139, 140—143
Су Чжо — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Су Ши — см. Су Дун-по
Сун Бао — кон. X в. 46
Сун Бо — нач. XI в., пейзажист (тема — места жертвоприношений) 51
Сун Ди 115
Сун Жу-чжи — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Сун-цзуэ — нач. XIII в., дайчжао 115
Сун Цзы-фан — нач. XII в., пейзажист 90
Сун Цзянь — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Сун Цзяо — перв. пол. XI в., портретист 56
Сунь Синь — нач. XI в., расписывал ширмы, дайчжао 46, 51
Сунь Ши — перв. пол. XI в., работал в бытовом жанре 54
Сюань Хэн — XII в. 87
Сюй Ань-чжэнь — нач. IX в., гунфын 22
Сюй Дао-гуан — работал в 30—60-е гг. дайчжао 114
Сюй Дао-нин — род. в нач. XI в.— ум. 1060 г. 19
Сюй Дэ-чан — нач. X в., род. в г. Чэнду пр. Сычуань, чжихоу, дайчжао департамента живописи Поздняя Шу 27

Сюй И — втор. пол. XI в., рисовал большей частью портреты чиновников и их жен, работал в бытовом жанре, исюэ 52
Сюй Си (Цы-цзуй) — X в., прославленный мастер жанра цветов и птиц, соперничал в нем с Хуан Цюанем, был противоположен ему как по методу и технике письма кистью, так и по выбору излюбленных тем, не был членом департамента живописи, не состоял на службе у императора как чиновник — занимал скромный пост в княжестве Цзяннань, он не был ортодоксальным художником господствующего при императорском дворе направления (рисовал цветы, дикий бамбук, рыб, птиц) 17, 68, 75
Сюй Цуе — втор. пол. XII в., работал в 1163—1173 гг., портретист 145
Сюэ Чжи — работал в 1110—1125 гг., расписывал интерьеры дворца в жанре цветов и птиц 87
Ся Гуй (Ся-янь; Юй-юй) — род. ок. 1170 г.— ум. ок. 1230 г., родом из дер. Линань р-на Цянтан (совр. Ханьчжоу) пр. Чжэцзян, великий пейзажист, сначала работал в портрете, писал и исторические композиции, дайчжао, отец Ся Шэна 11, 12, 89, 114, 119—123, 131—134, 158
Ся Ху — нач. X в., работал в жанре цветов и птиц, учился у Хуан Цюаня, дайчжао 27
Ся Янь — см. Ся Гуй
Сянь-си — см. Ли Чэн
Сяо Гао — кон. IX в. 23
Сяо Чжао — работал в 30—60-е гг. XII в., род. в уезде Хуцзи, пр. Шаньси, пейзажист, учился у Ли Тана, дайчжао 114, 121, 122
Сяхоу Янь-ю (Цзин-сю) — X—XI вв., мастер цветов, птиц, дайчжао Поздней Шу; учился в департаменте живописи в Сун 41

Тай Юн-хэ — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Тан Хоу 7
Тао И — кон. X в., работал в декоративно-прикладных мастерских в жанре цветов и птиц, писал свитки, расписывал ширмы, ученик Хуан Цюаня, дайчжао 46
Тянь И-мин — XII в. 87

У Бин — работал в 60—90-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114, 145, 149
У Дао-сюань — см. У Дао-цзы
У Дао-цзы (У Дао-сюань) — 700—760 гг., род. в Дунцзине (совр. Лоян), рано стал известен как художник — с 15 лет, учился у Чжан Сяо-ши, писал во всех жанрах (людей, чертей, богов, реки, горы, дома, травы, деревья, птиц, зверей). Был чжихоу, затем гунфын (713—742 гг.). Ведущий художник и преподаватель живописи VIII в. 22, 44
У Цзюнь-чэн — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
У Юань-юй — втор. пол. XI в.— нач. XII в., учитель Чжао Цзи, работал в жанре цветов и птиц, ученик Цуй Бо 66—68
Фа Мин — VIII в., род. в Тунчжоу пр. Шэньси, монах, в 723 г. по приказу императора вместе с другими художниками рисовал портреты ученых для дворца Личжэн 22
Фан Чунь-нянь — нач. XIII в., дайчжао 115
Фань Ань-хэнь — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Фань Куань — X в., пейзажист, не член департамента живописи 19, 44, 118, 132
Фу Дао-инь — втор. пол. XI в., жанрист 58
Фэй Дао-нин — XII в. 87
Фэн Син-цзу — работал в 30—60-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114

Фэн Цин — нач. XI в. 52

Хан-цзе — см. Ли Чжао
Хань Вэй — втор. пол. XI в., портретист 54
Хань Гань — VIII в., род. в Лантяне пр. Шэньси, мастер изображения лошадей, монахов, людей, учитель Чао Ба, гунфын 22
Хань Ю — работал в 30—60-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, чжихоу 114
Хао-жань — см. Цзин Хао
Хао Цинь-шань — см. Ма Юань
Хоу Мэн — нач. XII в., портретист 91
Хоу Фэн — втор. пол. XI в., сюэшэн 52
Хоу Цзун-гу — XII в. 87
Хоу Чэнь-цин — втор. пол. XI в., дайчжао 51
Хоу Шоу-чжун — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ху Шунь-чэнь — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Ху Янь-лунь — нач. XIII в., дайчжао 115
Хуан Вэй-лян — кон. X в., внук Хуан Цюаня, племянник Хуан Цзюй-цая. Работал в жанре цветов и птиц в стиле Хуан Цюаня 46
Хуан Цзун-дао — XII в. 87
Хуан Цзюй-цай — X в., работал в жанре цветов и птиц, есть и пейзажи, дайчжао департамента живописи Поздней Шу; сын Хуан Цюаня 45—47, 51
Хуан Цин-цян 67
Хуан Цюань (Яо-шу, Чунь-лань) — род. в 900 г., работал до 965 г., ум. в 981 г., родом из Чэнду пр. Сычуань, великолепный мастер цветов и птиц, бамбука, камней, рисовал и людей. Учился мастерству у Дао Гуан-яня, Кун Гао, Тэн Чан-ю, Ли Шэна, Сюэ Цзи, Сун Вэя, дайчжао с 17 лет департамента живописи Поздней Шу. Создал свою стилистическую школу. Его сыновья Хуан Цзюй-бао и Хуан Цзюй-цай и брат Хуан Вэй-лян продолжали его тему, следовали его технике 13, 16, 27, 34—37, 45, 46, 48, 51, 54, 63, 72, 73, 75, 146, 147
Хуй-цзун — см. Чжао Цзи
Хун Гу-цзы — см. Цзин Хао
Хэ-хоу 51
Хэ Чжень — работал в 1110—1125 гг., расписывал дворцовые интерьеры, пейзажист 87, 88
Хэ Чэн-чжун — XII в. 87
Хэ Ши-чан — работал в 60—90-е гг. XII в.; дайчжао 114
Хэ Юань — втор. пол. XI в. 52

Цай Жунь — кон. X в., живописец бытового жанра, дайчжао 45
Цань-чжэ 47
Цао Тай-юань — нач. X в., дайчжао 27
Цао Чжэн-го — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Цао Ши — XII в. 87
Цзин-сю — см. Сяхоу Янь-ю
Цзин Хао (Хао-жань; Хун Гу-цзы) — 855—922 гг., род. в Циньшуе (пр. Хэнань). Пейзажист и теоретик. Основная часть его творчества падает на период работы в Танской империи; после ее крушения художник поселился в горах, продолжая заниматься живописью. Цзин Хао оставил после себя учеников, из которых Гуань Тун считается лучшим 7, 12, 33
Цзюй Жань 33
Цзэ Чу-чжун — нач. X в., дайчжао 27
Цзя Ши-гу — работал в 30—60-е гг. XII в., чжихоу 114
Цзянь Чжи-чэн — нач. XII в., пейзажист 90
Цзяо Си — XII в., дайчжао 87, 114

Ци Чжун — нач. XIII в., чжихоу 115
Цуй Бо — работал в середине XI в., ум. 1074 г., работал в жанре цветов и птиц, пейзажа, писал свитки на религиозные темы, чжихоу 12, 51, 53, 54, 62, 63, 66, 146
Цун Хуй — нач. XIII в., чжихоу 115
Цюй Дин — перв. пол. XI в., чжихоу 52
Цянь Гуан-пу — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Цянь-ли — см. Чжао Бо-цзюй
Цянь-шань — см. Ма Юань
Цяо Чжи-цзяо — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114

Чан-чжи — см. Чжао Чан
Чан Чжун-инь — VIII в., портретист, в 874—889 гг. был дайчжао, его отец — Чан Цань 23
Чжан Лун — перв. пол. XI в., портретист 53
Чжан Мао (Моу) (Жу-сун) — работал в 60—90-е гг. XII в. (активно работал в 1190—1193 гг.), род. в Ханьчжоу; мастер пейзажа и живописи, цветов и птиц, дайчжао 114, 145
Чжан Сюань — IX в., род. в г. Чанани пр. Шэньси, мастер бытового жанра, пейзажа, цветов 29, 54, 70, 145
Чжан Фан — нач. XI в., работал в бытовом жанре, расписывал интерьеры дворца (темы — из жизни дворцовых красавиц) 53
Чжан Цзо-линь — нач. IX в., гунфын 22
Чжан Цзэ-дуань (Чжэн-дао, Вэн-ю) — жил в конце XI — перв. пол. XII в. (м. б. род. в 1085 г.), род. в пров. Дуну (совр. Шаньдун, уезда Чжучэн). Мастер бытового жанра, дайчжао 9, 11, 13, 32, 91—93, 96—98, 100—103, 105—110
Чжан Цзя — нач. XII в., пейзажист, дайчжао 87, 114
Чжан Цзянь — XII в. 87, 90
Чжан Чан — VIII в. 22, 30
Чжан Чжао — работал в 960-е гг. в жанре портрета 43
Чжан Чжу — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чжан Шо — нач. IX в., гунфын 22
Чжань Дэ-чун — нач. XII в., работал в бытовом жанре 79, 87
Чжао Бо-су — 1124—1182 гг., жанрист и мастер цветов и птиц, дайчжао, младший брат Чжао Бо-цзюя, которому он подражал и в жанре и в технике 114, 139, 144
Чжао Бо-цзюй (Цянь-ли) — род. ок. 1120 — ум. ок. 1162 г., потомок семьи Сунской династии, дайчжао Академии живописи в Кайфыне и Ханчжоу, работал в «сине-зеленом» стиле в историческом и пейзажно-архитектурном жанрах, бытовом, жанре цветов и птиц, религиозном, портретном, последователь Ли Сы-сюня 12, 114, 134, 135, 136, 137, 138
Чжао Гань — втор. пол. X в., ум. ок. 975 г., родом из Цзяньлина, пейзажист, работал при дворе Ли Хоу-чжу, дайчжао 27, 33, 119
Чжао Гуан-фу — работал в 60—70-е гг. X в., родом из Хуаюань пр. Шэнси, монументалист, работал в религиозном жанре, изображал животных, сюэшэн 41, 44
Чжао Да-нянь — кон. XI в.— нач. XII в., работал ок. 1070—1100-х гг., учитель Чжао Цзи, пейзажист 67
Чжао Дэ-ци — кон. IX в., работал в бытовом жанре (рисовал выезд императора, его свиту, вещи монахов, знамена, транспорт), портрете, религиозном жанре, в 889—906 гг.— дайчжао; внук Гун Юя, сын Вэнь Ци 23
Чжао Сюань — XII в. 87
Чжао Цзи — 1082—1136 гг.— император (храмовое имя Хуй-цзун), живописец-профессионал и каллиграф; учился у Ван Цзин-тина, Чжао Да-няня

и У Юань-юя живописи, у Хуан Тин-цзяня — каллиграфии. Работал в жанре цветов и птиц, пейзажа, каллиграф. Копировал жанровые композиции. Провел ряд реформ в области изобразительного искусства. Преобразовал департамент живописи при Генеральной академии в Академию живописи (1111—1117 гг.), создал художественную школу (1104 г.). Было проведено четкое разделение живописи на жарны, составлено более десяти томов справочника по живописи, завершены работы над фундаментальным каталожным описанием всех сокровищ изобразительного искусства, входящих в императорскую коллекцию, проводилась работа в области теории живописи и эстетики 7, 9, 11, 16, 17, 19, 23, 35, 59, 62, 66—76, 81, 82, 86, 87, 89, 90, 93, 112, 146, 147, 149
Чжао Чан (Чан-чжи) — кон. X — нач. XI в., род. в г. Гуанхане (пр. Сычуань), работал в жанре цветов и птиц 12, 51, 147
Чжао Юань-чан — кон. X в., работал в религиозном жанре, жанре цветов и птиц 41
Чжао Юн — XIII в. 49
Чжи Сюань — перв. пол. XI в., чжихоу 52
Чжоу Вэнь-цзюй — род. в нач. X в.— ум. ок. 970 г., родом из пр. Цзиньлинь уезда Цзюйжун, работал в период Южной Тан в бытовом жанре, писал жизнь знатных женщин, изображал даосов, бодхисаттв, экипажи, дворцы, был пейзажистом, служил при императорском дворе Ли Юя, дайчжао. По манере работы кистью следовал Ли Юю 27—31, 47, 68
Чжоу И — XII в., дайчжао 87, 114
Чжоу Фан 29
Чжоу Чжао — XII в. 87
Чжу Гуан-пу — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чжу Жуй — XII в., жанрист, дайчжао 87, 91, 114
Чжу Лян-ши — работал в 961—975-х гг., дайчжао департамента живописи Южная Тан 27
Чжу Хуа-цзинь — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чжу Цзун-цзи — XII в. 87
Чжу Цзянь — XII в. 87
Чжу Чу — кон. IX в., род. в Чанъани, работал в бытовом жанре (рисовал людей, монахов), в 874—889 гг., был дайчжао 23
Чжу Шао-цзун — работал в 60—90-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц и бытовом, дайчжао 114
Чжу Юй — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чжун-сян — см. Дун Юй
Чжэн-дао — см. Чжан Цзэ-дуань
Чжэн Тянь-минь — XII в. 87
Чжэнь Цзюй-чжун — работал в 60—90-е гг. XII в. в бытовом жанре, дайчжао 114
Чунь-лань — см. Хуан Цюань
Чэн Цзяо — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чэн Чжи — нач. XI в., пейзажист (тема — культовые, «святые» места) 51
Чэнь Кэ-цзю — работал в 30—60-е гг. XII в. в жанре цветов и птиц, дайчжао 114
Чэнь Цзун-сюнь — нач. XIII в., родом из Ханьчжоу, писал в бытовом жанре, дайчжао в 1228—1233 гг. 115
Чэнь Цин-бо — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чэнь Шань — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Чэнь Юн-чжи — перв. пол. XI в., монументалист, его росписи посвящены теме конфуцианской морали, дайчжао 52, 53
Чэнь Яо-чэнь — XII в. 87
Чун-цзя — см. Ли Юй

Ши Кэ — X в., из Поздней Шу, мастер монументальной живописи (расписывал храмы) 43
Ши Сянь-цзу — нач. XIII в., дайчжао 115
Ши Цзяо — XII в. 87
Ши Цэн-цин — нач. XI в., пейзажист (тема — место жертвоприношения) 51
Шу-да — см. Дун Юань
Шунь Ти-да — работал в 30—60-е гг. XII в., дайчжао 114
Шэн Юань-ай — кон. X в., портретист 43

Юй Вэнь-ду 23
Юй Гун — нач. XIII в., дайчжао 115
Юй-юй — см. Ся Гуй

Ян Ши-сянь — XII в., дайчжао 87, 114
Ян Шэнь-чэнь — XII в., дайчжао 114
Янь Вэй — нач. XI в., род. в Фынчжоу (пр. Шаньси), работал в бытовом жанре (тема — сельская жизнь), портрете 55
Янь Вэнь-гуй — кон. X — нач. XI в., пейзажист, дайчжао 41, 44, 46, 52, 56
Янь Ци-пин — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Янь Ци-юй — работал в 60—90-е гг. XII в., дайчжао 114
Янь Чжун-сюань — XII в., дайчжао 114
Янь Ю — нач. X в., работал в жанре цветов и птиц, учился у Хуан Цюаня, дайчжао 27
Яо-фу — см. Ма Юань
Яо-шу — см. Хуан Цюань.

SUMMARY

The Chinese Academy of Painting in the 10th-13th Centuries

The rich history of Chinese pictorial arts dates back several millennia. Painting and drawing, sculpture and architecture, the applied arts — all went their own ways, each had its ups and downs. As to painting, it had its zenith in the 10th to the 13th century, a period when nearly all the painting styles were founded and painting formed one of the highest peaks attained by Chinese medieval art.

In our attempt to reveal the sources of Chinese painting traditions, we turn to the past history of Chinese art and bring into focus the role of the Chinese Academy of Painting — a key phenomenon in the classical arts of China.

The burgeoning feudal society under the T'ang dynasty (from the 7th to the early 10th centuries) was marked by a flowering of the arts, and advances in philosophy and socio-political thinking. It was time that gave rise to new creative principles of painting, and brought to life new organisational forms of the artists' endeavour. These general prerequisites found the most striking manifestation in the founding of the General Academy (Hanlin) with its numerous departments, one of them being the Department of Fine Arts (the prototype of the Imperial Academy of Painting that emerged in the 12th century). The General Academy was a specific political, administrative and ideological authority and, to a certain extent, an institution for training highly skilled scholars, and a kind of research coordination centre. In its activities the Department was wholly dependent on the leadership of the Academy, which, in turn, was fully subordinated to the imperial court, the emperor's will being law.

The General Academy had a strictly defined structure. There were the offices of the *hungfêng, taichao, chihhow, ihsüeh* and *hsüehsheng* that were filled by imperial appointment. These officials were selected from among persons serving on the Academy staff, to which they had been admitted upon passing a complicated system of rigorous examinations. The various departments had on the whole a similar structure.

From the 7th to the early 10th centuries, gifted young men were

picked for the Department of Fine Arts from among the officials of the chancelleries and departments of the imperial court; also, «anyone in the Celestial Empire who is a master skilled in the atrs» was invited. By the late 9th and early 10th centuries official posts were made to conform to the knowledge, skills and social status of the artists holding them.

In the late 9th century, the once mighty T'ang Empire was irrevocably drawing close to its end under the shattering blows of peasant uprising and feudal strife, and the year of 907 saw the last T'ang emperor deposed. The period of The Five Dynasties and Ten Kingdoms began marked by disunity and endless internecine wars.

The development of the arts went on despite this time of trouble. Resting on the broad and firm foundation laid during the T'ang period, Departments of Painting were newly established in the Posterior Shu Southern T'ang and other kingdoms.

The first artists to serve in the Departments of Painting were Wang Ai, Wang Ch'i-han, Kao Tai-chung, Ku Hung-chung, Li Chao-ching, Hsia Hou, Chou Wên-chü, Chou Ling-shih, Tsao Tai-yuan, Chieh Chu-chung, Huang Ch'üan, Yang Fei, Yan Yu and others. Some were engaged in decorating the imperial palaces, others were preoccupied entirely with religious painting; most, however, worked in the landscape, in genre painting and the painting of flowers and birds. The finest representatives of genre painting were Chou Wen-chu and Ku Hung-chung. Ching Hao, Kuan T'ung, Tung Yüan, Li Ch'eng and Chao Kan asserted by their works new ideas in the landscape. Most famous among them was Ching Hao. Working in the genre of flowers and birds, were painters of the Huang family; Huang Ch'üan, its head, was an unsurpassed master.

Now that we have seen how the prerequisites for the foundation of the Academy of Painting took shape during the T'ang and Five Dynasties periods, it can be stated that the Departments of Fine Arts and then of Painting that had initially emerged in a number of kingdoms, were not destined, due fo the vicissitudes of that epoch's history, to evolve into cohesive organisational structures and acquire common theoretical and aesthetic principles. Such an institution existed and, what is more, survived such a difficult period, with the country politically divided and rent by incessant internecine feuds and warfare, is truly remarkable. Here was an attempt at founding an institution to unite artists, here was that seed that sprouted so vigorously in the following decades.

In place of the follen Southern T'ang Posterior Shu and other kingdoms, there came the ascendant Sung Dynasty.

Questions connected with the creation of the Academy of Painting and the realisation of its philosophical, aesthetic, methodological and formal artistic principles are of great scientific interest indeed. It should be noted that not a single artistic body anywhere in the world had such a long history as the Academy of Painting in medieval China.

There are two kinds of sources available to scholars for investigating these or other matters pertaining to the history of Chinese painting. They are the paintings of the period concerned (first kind), and recorded materials, documentary publications, as well as printed catalogues, special treatises, notes and other words of a narrative character (second kind).

There are, parctically speaking, not so many sources of the first type — classical Chinese paintings of the 10th-13th centuries — that have come down to us and are thus available.

Only a few score works survive today in museums and private collections that are definitely attributable to the painters of the 10th-13th centuries. In addition, there are scrolls, album sheets and painted screens belonging to later centuries, which are early copies or replicas of the 10th-13th century works.

The majority of such monuments are kept in the state museums of China, first of all at such a major one as the Kukung (in Peking). Its rich stocks, just as those of other Chinese collections (in Peking, Shanghai, Tientsin), among which there occur paintings by 10th to 13th-century masters, are well depicted in numerous and authoritative albums, published in the 1930s—1950s.

Quite a number of Chinese paintings of the 10th-13th centuries are deposited outside China — in collections in Japan, in museums and private collections of the USA. There are only several pieces in other countries. The Soviet museums, for example, has very few of these works. The Hermitage Museum in Leningrad has a portrait painted by an unknown artist in the 10th century. Deposited at the Oriental Arts Museum in Moscow is a scroll attributed io Su Han — ch'en, an outstanding 12th century master. Better off is the Museum of Oriental and Occidental Art in Kiev, which, though it lacks originals, possesses a number of copies from works of 10th-13th century painters made in the 14th-17th centuries.

Most of the sources of the second, narrative kind date from the 10th-13th centuries. Especially prominent among these are the treatises that record the results of the previous development of painting; reflecting the artists' creative search and achievements, they became an important cource of ideas that nourished the theory and practice of artistic life in China (most worthwhile are the treatises by Li Ch'êng. Kuo Hsi and Ching Hao).

Then come the notes, papers, memoirs, etc., devoted by contemporaries to figures and events prominent in the country's artistic life. These writings were authored either by the artists themselves, or by officials concerned with painting (for example, Kuo Jo-hsu, Mi Fei, Teng Chun, T'ang Hou). Interesting materials are to be found in an eight-volume work resembling an anthology, published in 1721 under the title *Nan Sung yuan hua lu* (compiled by Li Ê).

These are the first works about artistic life in the Sung Kingdom and they formed the initial stage in building up a body of knowledge about it. The selection of facts, the terminology used, the assessments and judgements offered reveal the positions of their authors, their likes and dislikes, their adherence to one or another school. These concepts rendered a certain influence on the works of many subsequent historiographers of Chinese painting.

One can glean valuable information from the inscriptions in a painting's margins and the commentary (colophons) that was written on the silk that encased a scroll.

Serving as factual sources are the catalogues of paintings that were compiled by the emperors' orders. These are lists of scrolls and wall-paintings with the names of their authors. Sometimes they contain a description of the paintings listed with details about the lives of the painters. Being materials of a summary character, they help to comprehend the scale of painting that went on, the dynamic development of different genres over a lengthy period of time, the themes and subjects preferred by the painters, the characteristic interests of collectors, to trace how works of art could be acquired, etc.

An important component of traditional Chinese historiography of the period (10th-13th centuries) is the official dynastic chronicle *Sung-shih* («History of the Sung Dynasty»), though it contains no information on the Department of Painting at the General Academy and on the Academy of Painting, since artists serving in the Academy were never admitted to affairs of state and never played any role in the country's political life, nor did they enjoy the high honours and prestige accorded the officials of other departments. Despite, however, this very definite attitude towards painters, the *Sung-shih* did in some indirect way reflects the part played by the Department of Painting. A wealth of factual data is found in a work by the Chinese scholar Shih Yan — a compendium of data arranged in chronological order.

Of the Chinese works that had come out before 1949, in line with Shih-Yan's publication is an article by Shou (surname not inditaced), and several special works, not to mention books, booklets and articles of a general, descriptive character.

Following the proclamation of the People's Republic of China, Chinese art historians stepped up somewhat their studies of 10th-13th century painting. Apart from writings of a general nature (by Yang Li-chuan, Li Yu) works specifically devoted to 10th-13th century painting and that of adjacent periods came out (Teng Ku, Tung Shu-yeh, works by Cheng Chen-to and others).

In 1956 a new article devoted to the Academy of Painting was published. Books, articles and papers appeared devoted to the painters of the 10th-13th centuries (to Chang Ching, Huai Shang, Li Hsin-pai, Tung Tso-ping, Chin Hua-yung, Chi Kung, Hsu Pang-ta, Chang An-chih, Teng Po, Wang Ching, Chang Ching, Wu Fu-chih Hu Pei-heng, Chang An-chih).

The above-listed publications give one an idea of the lives of the most prominent painters of the 10th-13th centuries, the genres and stylistic features of their paintings, the place and importance they held in the history of Chinese culture. It should be said, however, that truly scholarly monographs have not yet appeared in the PRC devoted to any 10th-13th century master, or to the art schools and genres of the Middle Ages, or to the Academy of Painting and any other outstanding development in the history of pictorial arts of that time. So far, no fundamental compendium on 10th-13th century painting published in China is available. This eventful period characterised by complicated social and philosophical developments, was very little studied by Sinologists in pre-revolutionary Russia. As to Soviet literature, notes on Chinese classical painting appeared in the mid-30s (V. M. Alexeyev, E. K. Kverfeldt, B. P. Denike).

In 1939 the Hermitage published the first guide to an exhibition on «The Culture and Art of Feudal China», the introductory article of which was contributed by V. Kazin. Special mention should be made of K. I. Razumovsky, the first Soviet sinologist who specialised in art; he was the translator, researcher and commentator of Chinese medieval treatises on the theory of portraiture and the author of the first, and for his time rather detailed, survey of Chinese art, published in 1940 in the collection *China*.

Shortly before the Great Patriotic War a catalogue of the exhibition «The Art of China» was published complete with an introduction (by O. G. Glukharyova and B. P. Denike), which, among other subjects, offered valuable information about the scrolls of Ma Yüan, Su Han-ch'êng, Hsia Kuei, Chao Ch'ang, Ts'ui Po. Notices inspired by that exhibition were also published by G. A. Nedoshivin.

Far wider research into the history of Chinese medieval art was conducted by Soviet scholars in the postwar period. The *Out-*

line History of China's Art by O. N. Glukharyova and B. P. Denike for the first time in Soviet art-history literature gave a more or less complete picture of China's centuries-old art.

The book *Chinese Art* by P. A. Beletsky also devotes some space to 10th-13th century painting, and sheds light on individual landmarks in the history of the Academy of Painting.

A broader and fuller idea of Chinese 10th-13th century painting is given by N. A. Vinogradova's *The Art of China*. She dwells on the main trends in the development of the graphic arts of that time, with due attention to the various art schools and movements, analyses the then practised forms and techniques, and briefly examines the philosophic and aesthetic views of both painters and art theorists. N. A. Vinogradova's description of the period, her analysis of the causative factors that determined the development of painting at that time and the founding of the Academy of Painting, and last but not least, the vast bibliography have made it the fullest and most detailed work on the history of China's art available in Soviet literature to date.

1968 saw the publication of N. S. Nikolayeva's book devoted to Ma Yüan, which can be said to open the next — monography — stage in the studies into Chinese 10th-13th century painting, that followed the survey stage. Published at the same time were studies by T. A. Postrelova devoted to the Academy of Painting.

The transition to the monography stage that emerged in the scholarly treatment of the history of 10th-13th century Chinese graphic arts, was largely prepared by the above-mentioned publications of the preceding period, by translations into Russian of the treatives by Sung and other medieval art theorists, by the printing of a greater number of albums.

Various aspects of 10th-13th century Chinese painting have been treated comparatively widely in both Western and Japanese literature. Among the great number of Japanese studies one can mention, for example, articles on the Academy of Painting by Mitaki Seyiti, Yenezawa Yoshio and Suzuki Kei that had appeared at different times in the *Kokka* magazine and other periodicals; and several papers devoted to Sung books on the theory and history of pictorial arts, landscape painting and the outstanding landscapist Kuo Hsi, published by Mitaki Seyiti in the 1930s. Research by Japanese sinologists into 10th-13th century Chinese painting has assumed still wider scope recently and is distinguished for the diversity of the problems posed and tackled, abundance of factual material and wealth of sources.

A rising interest in Far Eastern countries, due to social reasons, on the part of Western capitalist countries resulted in the

emergence in the late 19th and early 20th centuries of a greater number of non-Marxist sinologists, in greater specialisation, in a broadening of themes and a growing number of research centres. The works of N. Giles, R. Petrucci, A. Waley, E. Fenellose, L. Binyon, Y. Ferguson, O. Kummel, H. Münsterberg, E. Diéz, O. Schneid and others illuminated, in one way or another, the work of the most outstanding Sung painters, the aesthetic conceptions of the painters and painting theorists, the trends that dominated the graphic arts of the 11th-13th centuries; they also traced in general outline the consolidation and development of the Academy of Painting, and discussed a number of other general and specific problems. An increasing flow to the West of Chinese literature, the more careful study of Chinese items among the museum stocks in capitalist countries, as well as of Chinese manuscripts and xylographic stocks of Western and Japanese libraries enlarged the opportunities for studying Chinese medieval art. There are several hundred titles of printed matter dealing with questions pertaining to the development of painting, the work of individual artists, to symbolism in China's pictorial arts, treatises on painting, terminology referring to panting and calligraphic techniques, the evolution of individual painting genres, etc.

Clearly outstanding among these numerous publications is the fundamental work of O. Sirén. For the scope of the themes covered, the importance of the problems raised, the abundance of sources involved (both paintings and descriptive material) and the depth of their analysis, for the quantity of material reproduced, and, lastly, for the scope of its reference aids O. Sirén's study — his life-effort — remains unsurpassed. It is based on his own research throughout the years (O. Sirén's first works appeared in the 1930s), as well as on the works of his predecessors and contemporaries from different countries of the West and East. Sirén treated the history of painting according to genres and schools; each part of this summarising work appears as a monograph complete in itself, devoted to one or another trend in graphic arts and to its most outstanding representatives. O. Sirén wrote not only about already known masters, but also about many artists, works of art and events from the history of Chinese painting that had been previously all but forgotten, or else had never figured in the literature at all. O. Sirén devotes much space to an analysis (though, perhaps, not always indisputable) of the theory and practice of painting, of the philosophic and aesthetic Principles of the leading masters in the history of Chinese painting.

More and more often there appeared special studies, including

those devoted to the art of the 10th-13th centuries. Thus, J. Cahill devoted one of his books to 11th-14th century painting, in the next one narrowing the chronological boundaries still more — to the 10th-early 12th centuries. One sees among foreign sinologists specialising in art history a growing interest in the landscape, one of the leading genres of Chinese classical painting (these are writing by S. Lee, A. Priest, H. Münsterberg, M. Sullivan and others). Still more «local» problems were taken up by B. Rowland, A. Soper, R. Edwards and also by S. Lee and M. Sullivan. True, such studies are still rather few. The literature published in the West produces mostly a summarising, far from exhaustive description of the formation and assertion of Chinese classical painting. A number of essential aspects are treated from a methodologically defective, idealistic standpoint, which detracts from the effectiveness of the bourgeois art historians' research. There are still many blank spots in the history of China's 10th-13th century pictorial arts.

It can be stated that the diverse kinds of sources, as well as the copious literature now available to investigators both in this and other countries, offer in their totality a reliable point of departure for further research aimed at restoring the full picture of the evolution of Chinese classical painting in the 10th-13th centuries. The history of China's Academy of Painting of that period so far has not been subjected to a monographic study in China, in this or in any other country. Many aspects and problems pertaining to the history of the Academy of Painting are still awaiting their investigators — in many cases their first investigators.

The restoration of a Department of Painting in Pienlian (from 960 to 1111) and the subsequent founding of the General Academy of Painting (Hanlin tuhuayuan) proved one of the crucial links in the evolution of pictorial art in 10th-13th century China.

Two periods are distinguished in the activities of the Department and of the General Academy of Painting, just as in the history of China in the 10th-13th centuries; the first — from 960 to 1127, the time of the Sung dynasty, and the second — from 1127 to 1279, the period when the North was seized by the Jurchen, with the South remaining under the rule of the surviving Sung dynasty, which came to be called the Southern Sung.

Elaborated since the late 10th century were questions connected with the methods of leadership and organisational structure of the Department of Painting. As early as 988 masters in the pictorial arts who had been serving in the General Academy's Department of Calligraphy, were transferred by imperial decree to the new Department of Painting. Artists were divided according

to speciality into scroll painters, and masters of murals and ornamental painting who were engaged in decorating temples and palaces.

Prominent in their work were religious subjects, everyday life scenes, the landscape, images of birds and animals, flowers and bamboo shoots, houses and trees. Working in the different genres, they were listed in the Department in specific groups according to the above-mentioned categories.

The 11th century saw the assertion of the structural principles of the Department of Painting; the relationships between the various offices decame specified; the proficiency of the Department's artists grew, and the material status of every official in the Department's hierarchy became more specific and settled.

The Department of Painting was further streamlined in the early 11th century, when the Academy of Painting was established, painting schools were set up, new theories of observing, comprehending and portraying the world, and of man's role in this process were elaborated.

The Academy of Painting became an institution in its own right, controlling the work of painters, guiding their creative plans and solutions, directing the training of young talent (1111—1117). Its staff was drawn from among the mature artists, the art school graduates, those enlisted by an authorised official, or artists arriving in the capital of their own accord. But, of course, it were only persons with a sufficiently high social status that could aspire to a position at the Academy.

When selecting artists to the Academy, examinations in painting and other subjects were held. The themes of the examinations were set by the emperor himself, who selected lines from classical poetry or used verses specially written for these trials.

The term of service differed for the individual ranks, and upon its expiration the artist had to pass another examination to earn his promotion to the next rank. He was told to give an artistic expression to a given subject or display his skill in a definite technique. His effort merited approval if the painter made appropriate use of the artistic styles of the past, added his own vision of the subject and found an original solution of his own.

For the first time a new form of training in the skills of painting was born — the painting schools (hsueh). In 1104 schools of calligraphy, painting, mathematics and medicine were established. The art school for young painters had the following tasks: to develop in them the skills of the lofty classical style of painting and brush techniques, to check up the students' progress through a system of examinations, to teach them all the disciplines by

enlisting the services of learned instructors and «surround the students with care and attention». The students took entrance and end-of-term examinations in four subjects. Apart from the capital, schools of this kind were established in other cities too. After completing the course of training at a painting school the young artists could enter into service at the court or the Imperial Academy of Painting .The emperor and courtiers reviewed the paintings, and for attractive scrolls painters were awarded by the emperor: they were accorded honours, given a gift of a robe and sash bearing a gold-embroidered fish, were permitted to draw in the emperor's presence or given a gift of money.

As it developed, painting gained the favour and recognition from ever wider sections of the population. There were odd cases when private persons lodged complaints with the imperial court against artists who had refused to fulfill their orders.

New methodological features took shape in the late 11th and early 12th centuries: profound study of nature with the striving not merely to record its individual aspects, but to convey through the general atmosphere of a landscape man's philosophic mood and comprehension of the world. The landscape turned into the leading and most popular genre. A tangible contribution to the assertion of the Chinese national landscape was made by Kuo Hsi who headed the Department of Painting. He was a master of wall-painting and the scrolls, an outstanding theorist and teacher, the founder of the school of the grand cosmogonic landscape; his murals, screens and scrolls widely depicted the rural and mountain landscapes of Northern China. Kuo Hsi regarded as the basis of compositional treatment the filling of the entire painted area, with the maximum possible amount of mountains, hills, woods, isolated trees, etc., arranged on many levels.

The 12th century saw a structural change in panoramic landscape scrolls (long hand scrolls). The demand to convey the essence and emotive spirit of a poem in a way that would involve the aesthetic perception and sympathies of the viewer induced the painted to use his artistic assets sparingly, leaving the greater part of the scroll unpainted, resorting to asymmetric compositions, and placing in one of the scroll's corners a few characters conveying the picture's poetic message. The role of the human figure was as yet inisignificant. The figures, when present, seem static, lacking any profound organic interdependence.

Technique became one of the focal problems in landscape painting: the ability to express atmosphere, the interaction of space, light and air, nature's aspect at different hours of the day and night during the display of different natural phenomena

and different seasons, through the study of the woods, the waters, the mountains, vales and plains in different weather — in rain, shine and storm, in the moonlight in the highlands.

Another leading theme were flowers and birds. That by no means meant copying a flower or a bird seen, but the creation of a living scene conveying an image endowed with profound meaning. It was the artist's task not merely to bring the viewer something he had seen, but also to convey the feelings aroused by his communion with nature. One had to broaden the viewer's horizon, to initiate him into, and share with him, nature's countless mysteries, at first glance concealed. The landscape revealed the regular life of the world, vast, majestic and everlasting.

The artists gave their pictures poetic names, often inscribing in calligraphic style verses of T'ang and Sung poets. Apart from revealing and explaining the picture's message, the skilfully executed inscription was part of the composition, adding an element, both graphic and colourful, to the overall composition.

The message of the paintings of flowers and birds was meaningful, strengthening ever more the traditional allegories, symbols and imagery of poetic interpretations. Such symbolism frequently carried a social or political message. Wishes for rank, happines, wealth, expressions of specific sentiments, allusions and comparisons made up the second message of a picture.

Rapid economic growth and urbanisation, meant the emergence of a new kind of client for the arts, bringing with it a greater demand and a broader market for works of art, and at the same time calling into being new themes of genre painting. Genre paintings by Li T'ang, Chang Tsê-tuan, Li Ti, Su Han-sh'ên and Chu Jui, in addition to depicting the court ceremonials, the life of the emperors, ladies of the court, high dignitaries, began reflecting the occurrences of everyday life. These works, instead of cosmogonic landscapes so utterly indifferent to man, found room for the throbbing human element. In portrait painting one can trace the tendency to follow the established canons, pertaining to the ancestor cult, Confucianism or magic.

On directions of the imperial court, many artists were engaged in the wall-painting. With the beginning of the 11th century the themes of the murals notably changed, as religious and cultic motifs were being replaced by secular topics; many copies from ancient scrolls were made.

In 1127 Northern China was conquered by the Jurchen, and in 1138 the Academy of Painting was reestablished in the new capital of the southern part of the empire.

The more talented an artist was, the more likely were his

scrolls to reflect the thoughts and aspirations of those who keenly felt the ignominy to which their noce mighty kingdom had been reduced. Hence the quest, just as in the poetry of the time, for new expressive forms, the heightened psychologism of images bearing the imprint of lyrical emotions.

Landscape painting, too, underwent changes. In place of the grandiose, monumental, effusive compositions there came the quiet, gentle aspects of nature, ordinary and simple, that surrounded man, there came pictures throbbing with human emotion, restricted to a specific topic, rendered in a rather cameral manner. The character of compositional treatment also changed. The painter frequently lowered the horizon with the foreground area becoming wider and deeper, the haze no longer divided the individual planes into separate tiers, but hung above them. No longer was the scroll so densely packed with objects, pictures came to display less detail with less precision; the unpainted background assumed an active role and the composition became asymmetric; moreover, it was so focussed as to leave sufficient scope for engaging the viewer's imagination. But the central characteristic feature of Chinese painting at this stage was the presence of man in the picture — not a human speck of dust lost in a «cosmic» world, but an active doer, philosopher, or contemplator, whose warmbreath brought the scrolls closer to the onlooker. These features of landscape painting characterise the later works of Li T'ang, who stood at the watershed of two different stylistic epochs.

The new aesthetic norms and expressive means figured prominently in the works of Hsiao Chao, Ma Kung-hsien, Ma Kuei, Ma Yüan, Ma Lin, Jan Tzu-ping, Lou Kian, Hsia Kuei.

But along with this one, there was another trend in 12th century lanscape painting. The ideas of this trend were expressed by Chao Po-chü, who chose the road of archaizing the forms and images he reproduced, of emphacising the ornamental element, of restoring the deliberatively archaic manner of brushwork, the classical composition and other traditional means of artistic expression. Underlying this phenomenon were deep psychological reasons. A revival of the old style and painting techniques that were so much favoured at the court, was prompted by the fervid national spirit of the Chinese ousted to the south by the Jurchen. In his striving to evoke the former glory of Chinese painting, Chao Po-chü not only chose the archaic brushwork manner, but turned to historical-patriotic themes.

Working in genre painting in the 12th century were Li T'ang, Chao Po-su, Su Han-sh'en, Li Ti and others. Democratic sentiments, expressed with highly realistic skill, though only to the

extent permitted by the conventionalities of Chinese medieval art, can be felt in the paintings at the brush of Su Han-ch'en and in later works of Li T'ang. Thus, we see here rather progressive tendencies in the activities of the Sung Academy, for both Su Han-ch'en and Li T'ang were old, highly talented masters.

Very little is known about portrait painting of the late 12th and 13th centuries. Scattered information occurs in the sources to the effect that decrees had been issued to paint portraits of outstanding statesmen on the palace walls.

The flowers and birds genre was one of the leading formal lines in painting. It was represented in the Academy by the works of Wu Ping, Ma Hsing-tsung, Lin Chun, Li Ti, Chang Mou, by a number of works at the brushes of Ma Yuan, Ma Lin and Li Sung. The flourishing of this genre from the mid-12th to the mid-13th centuries was associated with the progress of natural sciences, the rapid development of culture, with a growing interest in studying the material world. Here were paintings distinguished for their realism, for a pungent and emotive sense of nature, its life and rhythm, a unique and profound understanding of the specific features of natural objects.

One can say, therefore, that a whole number of prerequisites were emerging in the sphere of Chinese science and culture in the 9th-11th centuries, with imperceptible and gradual quantitative changes building up in the realm of aesthetics, ethics, philosophy, in the realm of perceiving the surrounding world, in the means of artistic expression and generalisation, indicating that deep within that sphere the ground was being prepared for transition to a new qualitative level that distinguished Chinese art in the 12th-13th centuries. This was manifested most strikingly in the activities of the Academy of Painting which functioned for 150 years. This was the first state institution in the history of medieval China to gather the country's ablest, leading artists, which in itself was enough to secure the Academy a niche in history.

Characteristic of the Academy was a more or less set body of common standards, organisational forms and attitudes to the traditions of the past. Not only did the Academy tackle the task of educating young painters, but it actively influenced the very evolution of Chinese painting. The training of a brilliant constellation of artists, whose very high technical accomplishments were coupled with a firm and harmonious system of aesthetic and theoretical views, bespeaks exceptionally great contribution made by the Academy of Painting to Chinese graphic arts, philosophy and aesthetics. In the extremely complicated, vicissitudinous, period of the 10th to the 13th centuries, full of dramatic internal and

external political events, the Academy of Painting invariably remained a highly effective and vigorous art education centre which determined the development of pictorial arts in China.

Another unfading merit of the Academy is its intensive and very vigorous development of the leading genres of Chinese painting — landscape, everyday life themes, flowers and birds, as well as the very high artistic standards attained by its members in the interior murals of the palaces and temples of Sung emperors and dignitaries. By laying a firm foundation of fruitful traditions, followed by generations of Chinese painters, the Sung Academy of Painting exerted a notable influence on the subsequent evolution of graphic arts in China. Moreover, the Academy's influence spread beyond China as well.

When assessing the importance of the Academy of Painting in the evolution of Chinese art, it would be wrong to dismiss the very essential fact that, as an association of artists at the imperial court, and under the aegis of the emperor, the Academy inevitably and constantly felt the immediate dominance of the autocrat's will and tastes, his aesthetic criteria, dogmas and frame of mind. Such unceasing control by the emperor weighed heavily on members of the Academy, restricting the artists' creative endeavour by definite boundaries both in the choice of themes and ideological content, and also in the matter of technique and manner of execution. It is this circumstance that probably accounts for the fact that the theme of social life with its complex and diverse collisions, the theme of struggle for the country's freedom and independence, has never reverberated fully and openly in the works of Academy members. One does not encounter in the heritage left by Academy painters any works depicting, either directly or indirectly, the life of the ordinary people, their life-sustaining labours, their struggles.

Nevertheless, the positive role of the Academy of Painting of the 10th-13th centuries in the history of Chinese pictorial arts is unquestionable. Its progressive significance lies in the fact that the Academy facilitated the accumulation and assertion of lofty artistic traditions in Chinese art. This is why the Academy's activities throughout the centuries can be justly regarded as one of the most outstanding and magnificent chapters in the history of China's national culture. The works of the master whose creative careers evolved and flowered within the Academy's walls, have not lost their high aesthetic and artistic value; brilliantly executed, they continue to serve in many respects as models of perfection, attained by a magnificent school, possessing profound lyricism and emotive strength.

ИЛЛЮСТРАЦИИ

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

Рис. 1. Чжоу Вэнь-цзюй. Император на концерте. Фрагмент свитка «Концерт при дворе». Чикаго, Институт искусств.
Рис. 2. Цзин Хао (приписывается). Гора Гуан-лу (или «Хижины»). Пекин, Гугун.
Рис. 3. Дун Юань. Праздник Вызывания дождя (или «Праздник в честь императора», или «Речной пейзаж»). Фрагмент свитка. Шелк, краски. Пекин, Гугун.
Рис. 4. Го Си. Деревня на высокой горе. Пекин, Гугун.
Рис. 5. Го Си. Ранняя весна. Тайбэй, Дворцовый музей.
Рис. 6. Хуан Цюань. Этюды птиц и насекомых. Бумага, краски. Пекин, Гугун.
Рис. 7. Го Си. Валуны на бескрайней равнине. Шелк, тушь, краски. Пекин, Гугун.
Рис. 8. Цуй Бо. Две сороки, бранящие зайца. Шелк, тушь, краски. Тайбэй, Дворцовый музей.
Рис. 9. Чжао Цзи. Голубка на ветке цветущего персикового дерева. Шелк, краски. Токио, собрание шедевров Согэн'а Мэйгасю, частная коллекция Иноуэ.
Рис. 10. Чжао Цзи (приписывается). Госпожа Ху Го на прогулке весной. Шелк, краски. Копия со свитка Чжао Цзи, сделанная Фын Чжун-лянем. Пекин, Гугун.
Рис. 11. Чжао Цзи. Сороки на иве, утки в пруду у бамбука. Бумага, тушь, краски. Шанхай, Городской музей.
Рис. 12. Чжао Цзи (приписывается). Осень. Тушь, подцветка. Киото, коллекция Кондзин.
Рис. 13. Чжао Цзи (приписывается). Зима. Тушь, подцветка. Киото, коллекция Кондзин.
Рис. 14. Чжан Цзэ-дуань. День поминовения предков на реке Бяньхэ. Шелк, тушь, подцветка. Пекин, Гугун.
Рис. 15. Чжан Цзэ-дуань. День поминовения предков на реке Бяньхэ. Фрагмент.
Рис. 16. Чжан Цзэ-дуань. День поминовения предков на реке Бяньхэ. Фрагмент.
Рис. 17. Ли Тан. Пейзаж с водопадом (или «Два человека у подножия крутого обрыва, смотрящие на водопад», или «Осень»). Киото, собрание храма Дайтокудзи.
Рис. 18. Ли Тан. Сельский лекарь. Шелк, тушь, краски. Пекин, Гугун.
Рис. 19. Ма Гун-сянь. Спор отшельника Яо Шаня с философом Ли Ао на террасе под сосной. Тушь, подцветка. Киото, собрание храма Нандзэндзи.
Рис. 20. Ма Юань. Горы и сосны под снегом. Тушь, краска. Пекин, Гугун.
Рис. 21. Ма Юань. Созерцание луны (или «Напротив — луна»). Тушь, краски. Пекин, Гугун.
Рис. 22. Ма Юань. Белая роза. Пекин, Гугун.
Рис. 23. Ся Гуй. Человек на осле. Фрагмент. Токио, коллекция Асано Одавара.
Рис. 24. Чжао Бо-цзюй. Первый император династии Хань вступает в Гуаньчжун. Фрагмент. Шелк, краски. Бостон, Музей изящных искусств.
Рис. 25. У Бин. Цветок лотоса на воде. Краски. Пекин, Гугун.
Рис. 26. Ли Ди. Человек, ведущий буйвола по снежному полю. Г. Нара, Музей культуры Ямато.

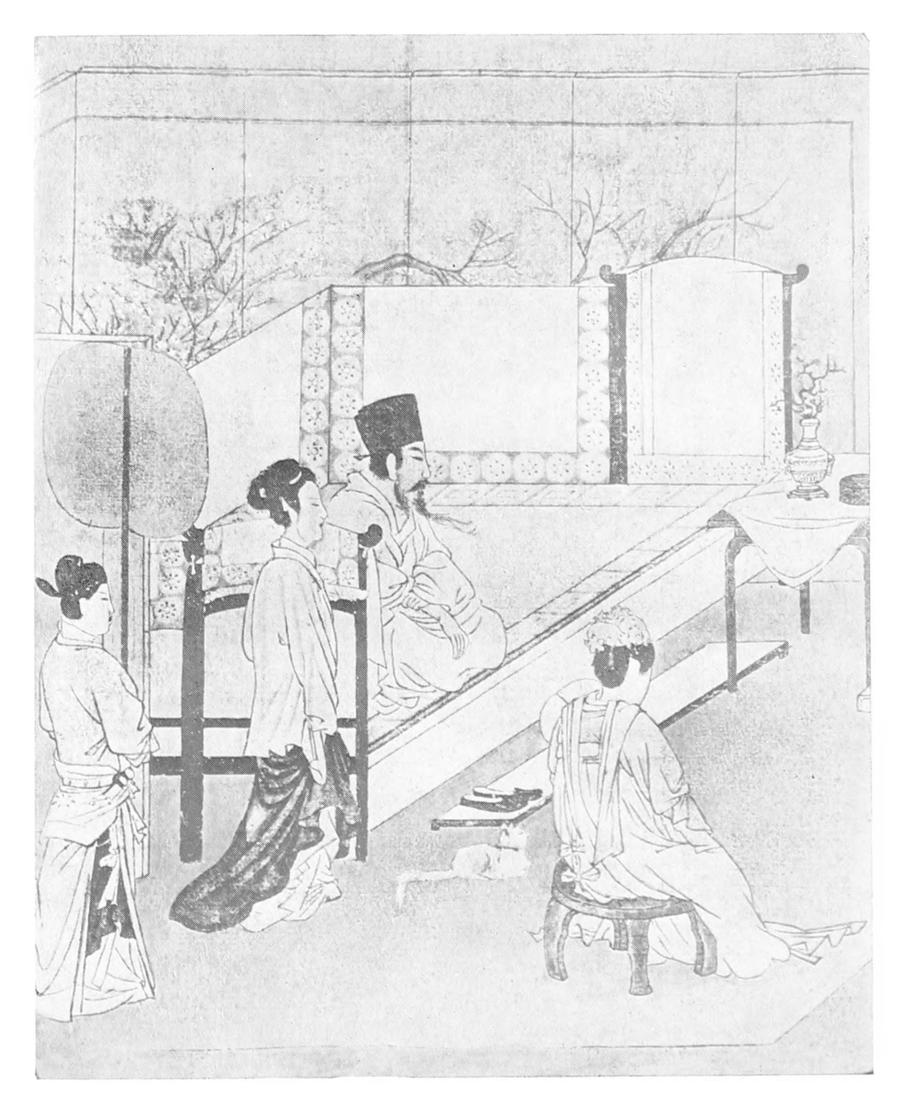


Рис. 1



Рис. 2



Рис. 3

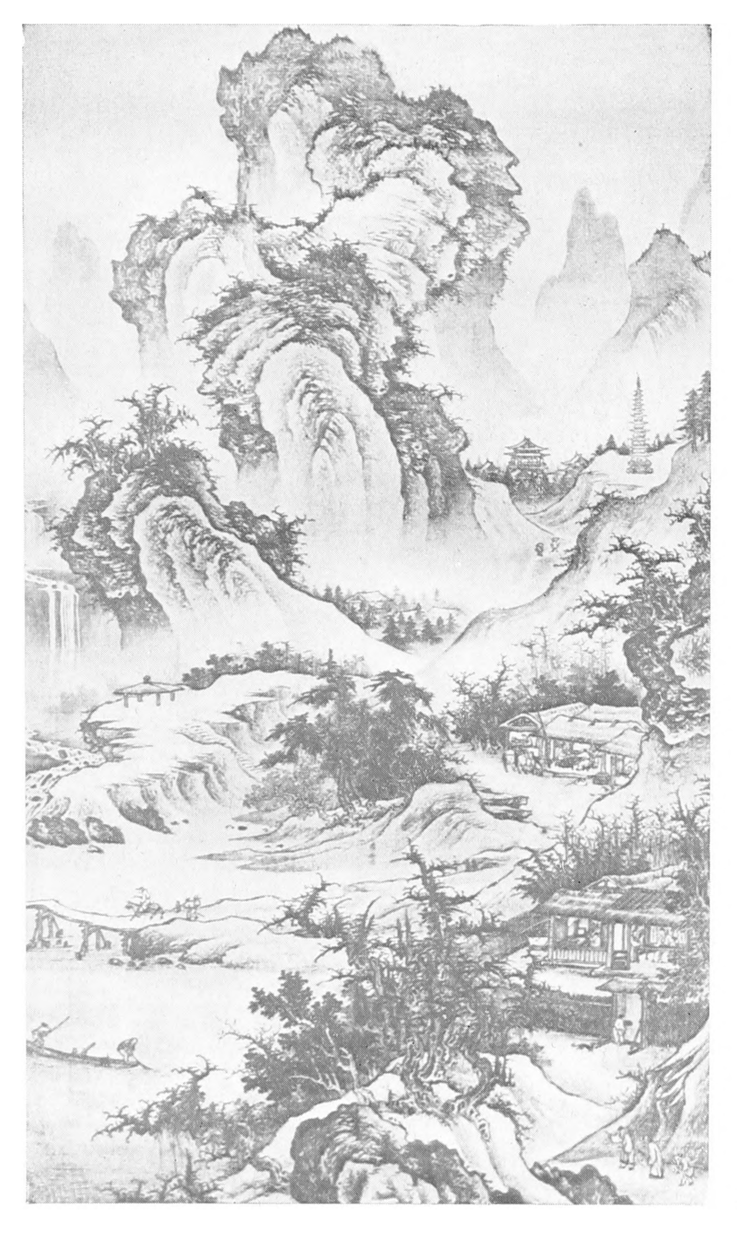


Рис. 4



Рис. 5

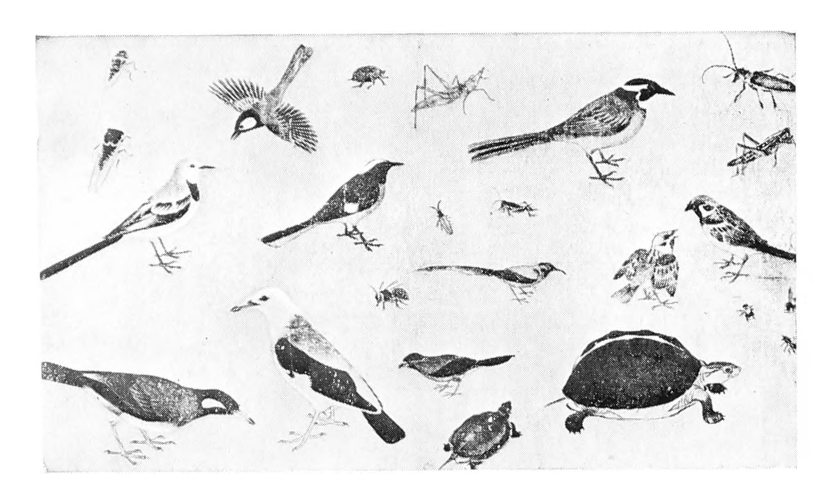


Рис. 6

Рис. 7

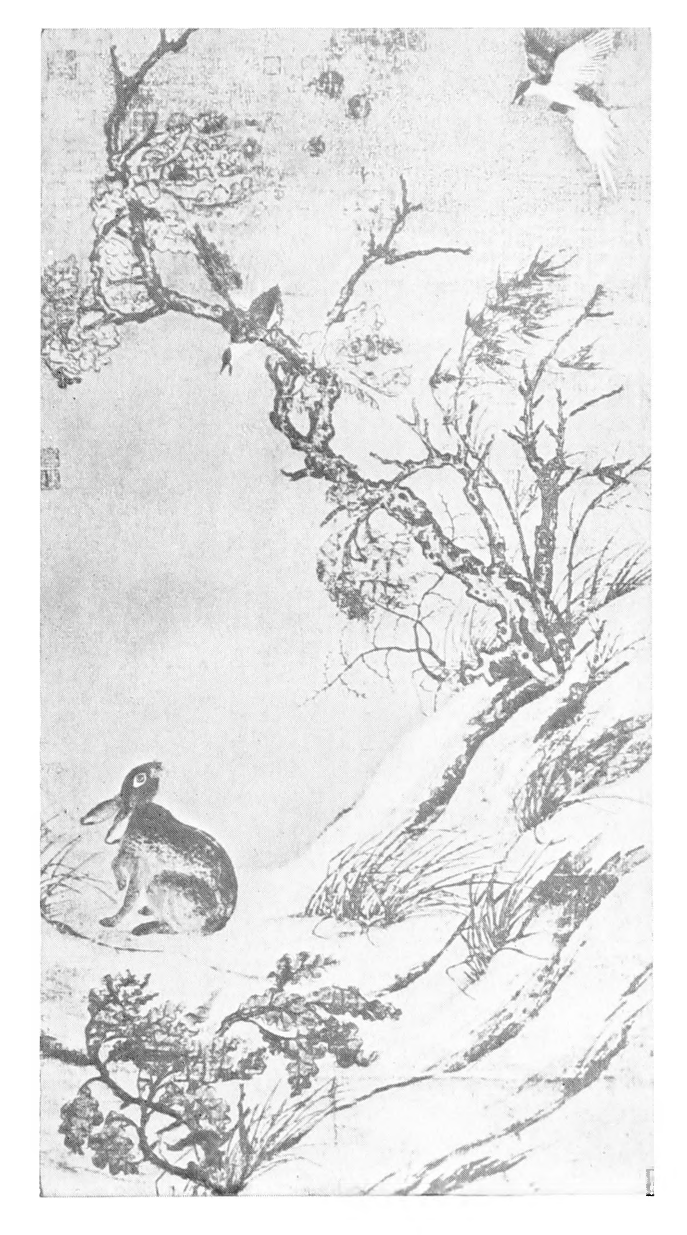


Рис. 8

大觀丁亥御筆

Рис. 9

Рис. 10

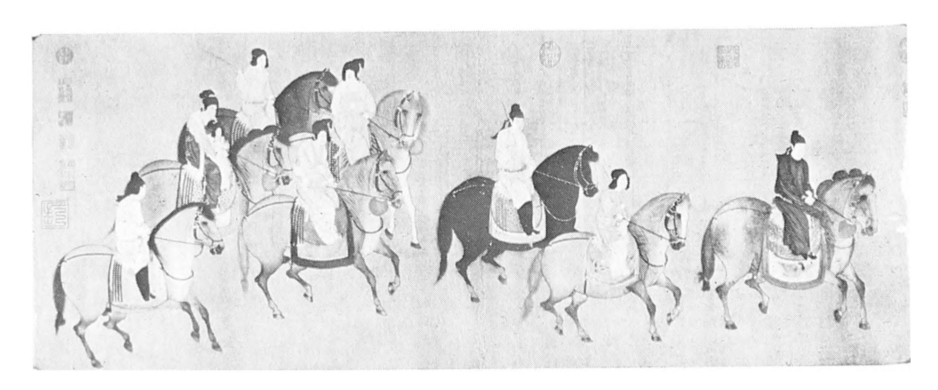


Рис. 11

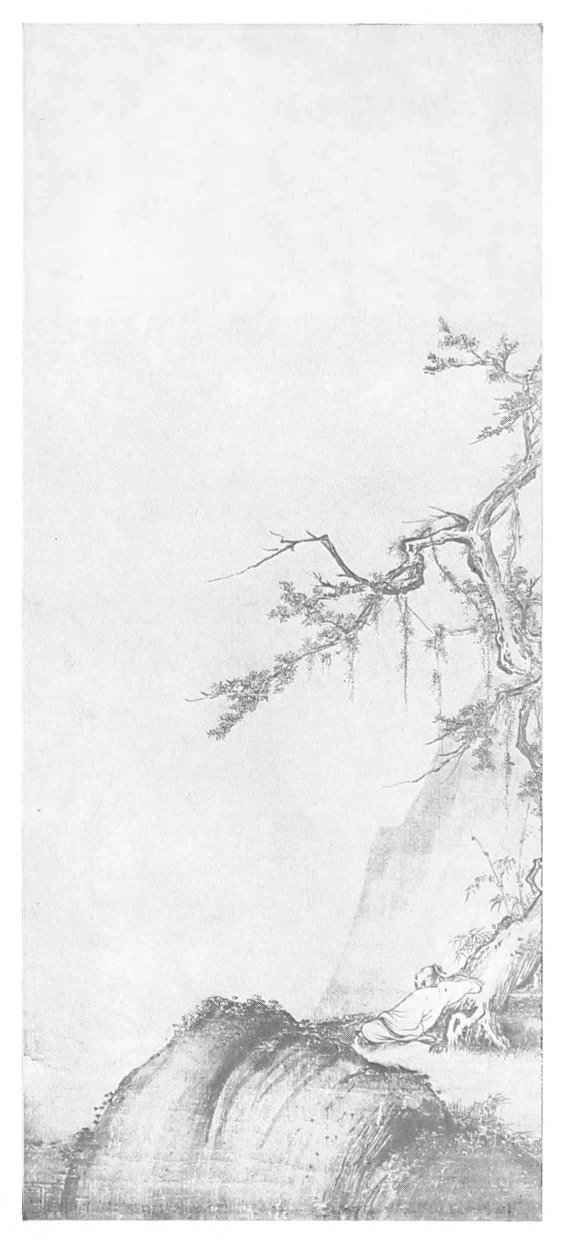


Рис. 12

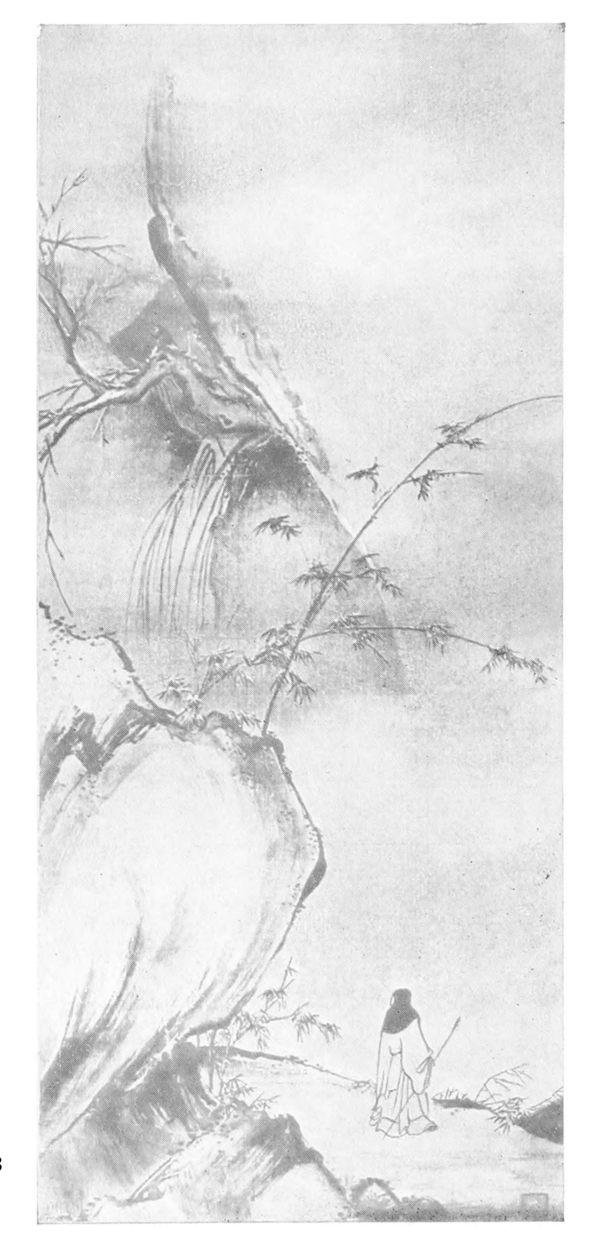


Рис. 13

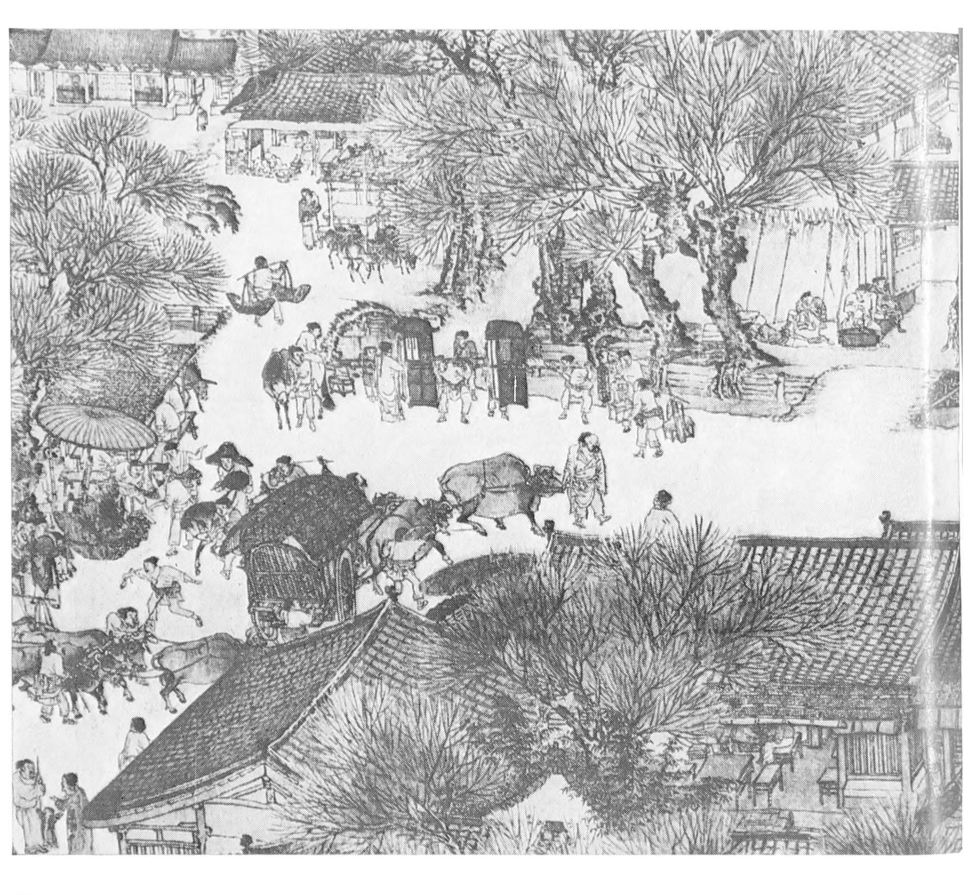


Рис. 14

Рис. 15

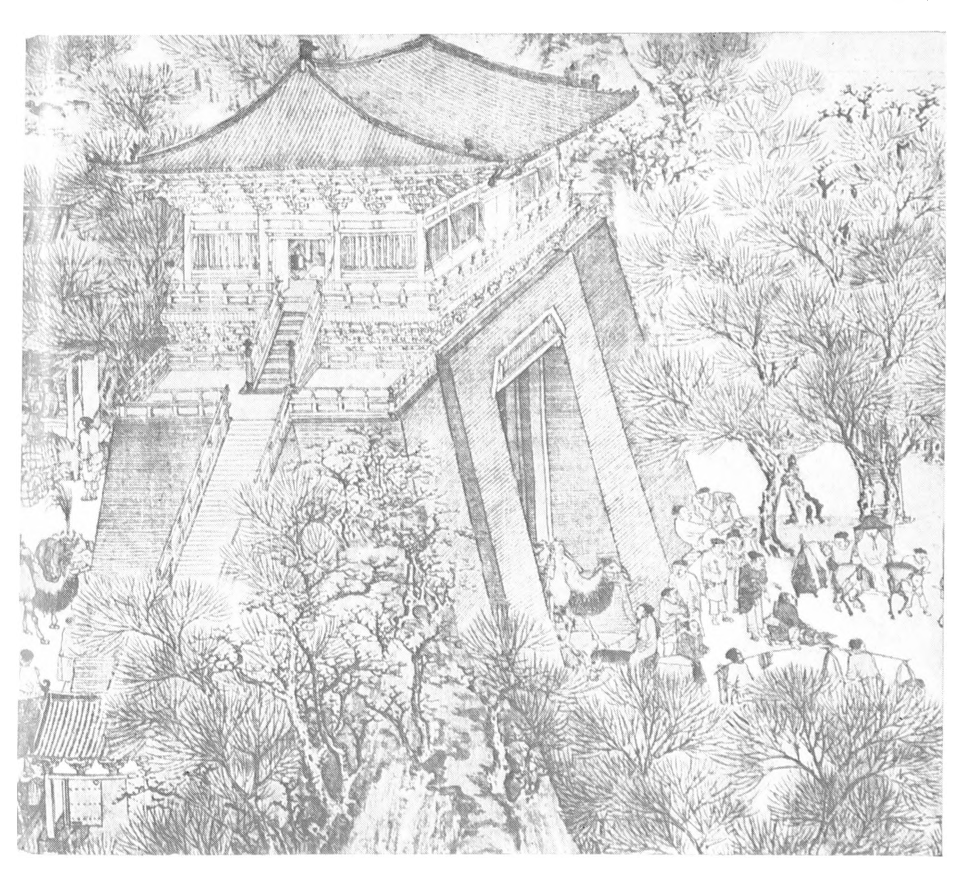
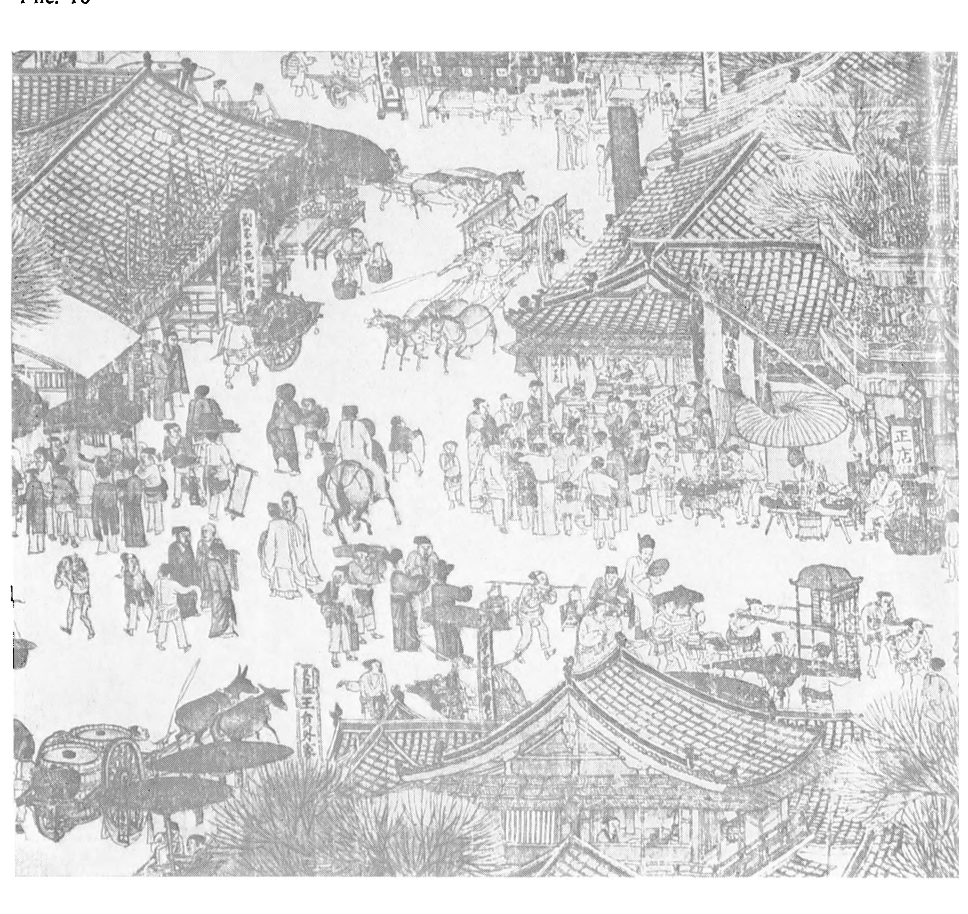


Рис. 16



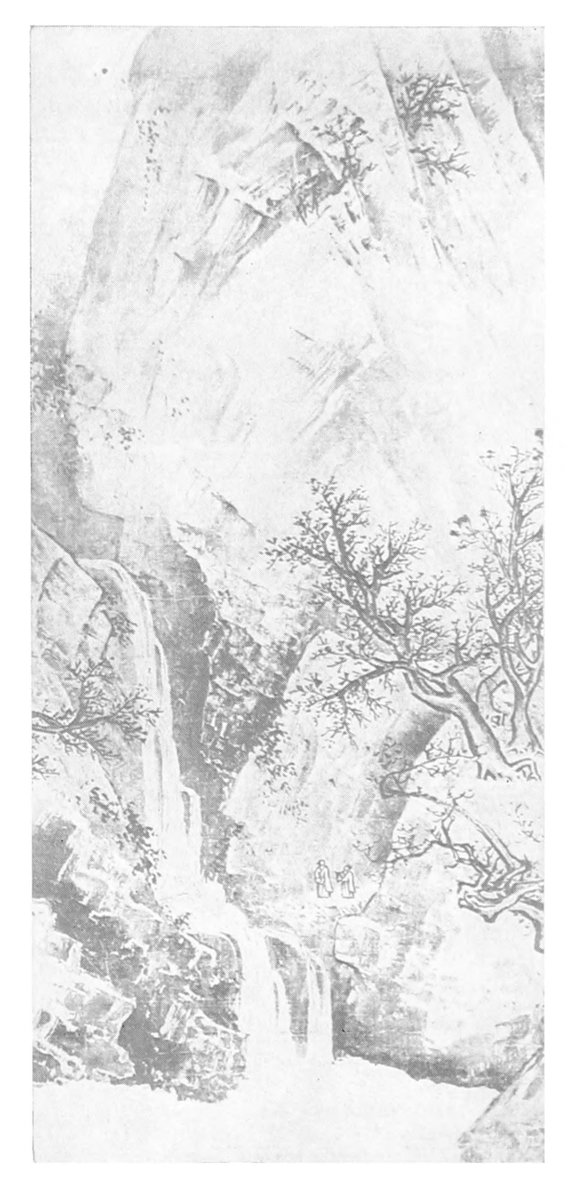


Рис. 17

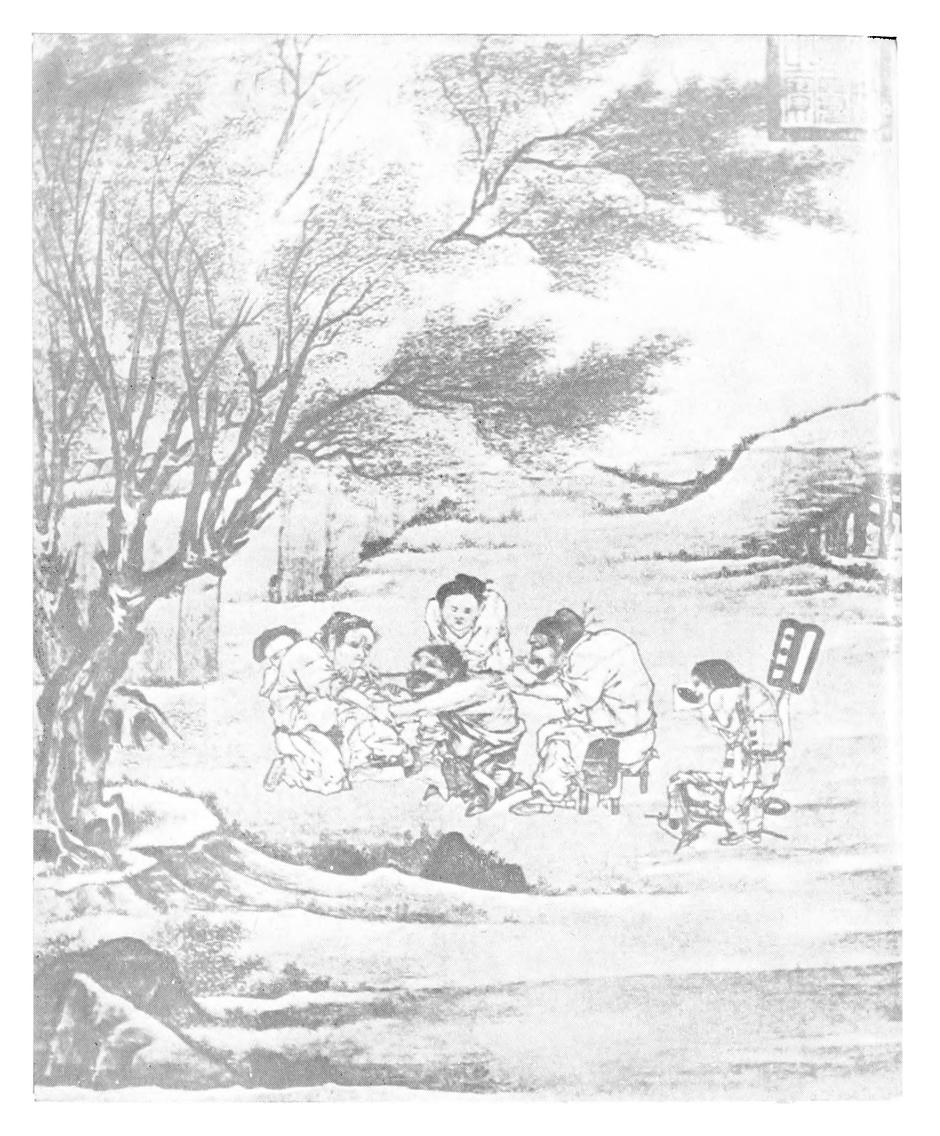


Рис. 18

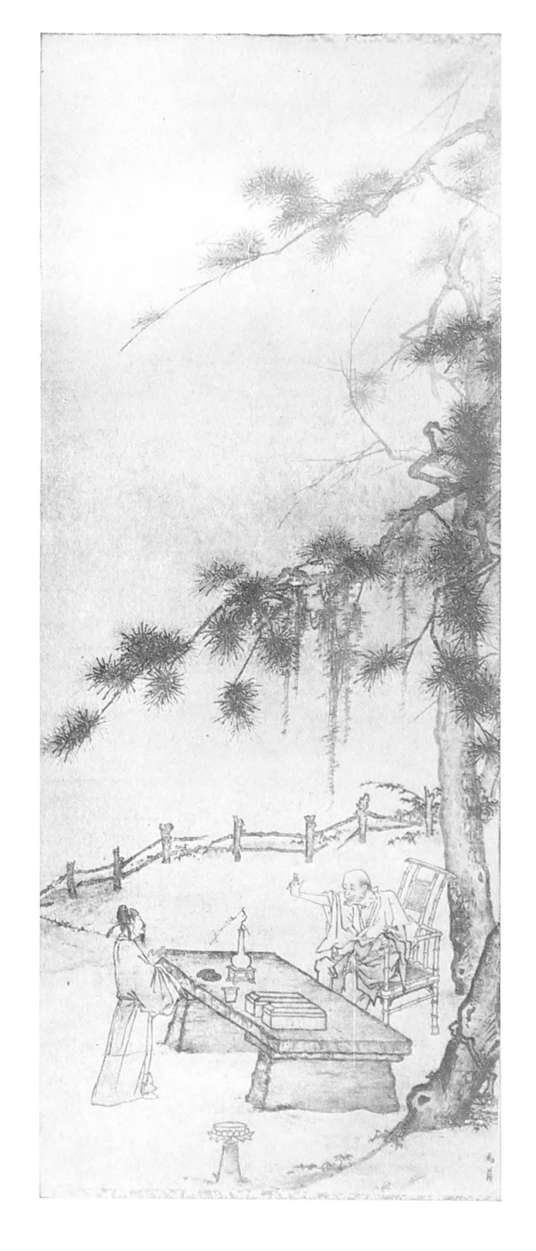


Рис. 19



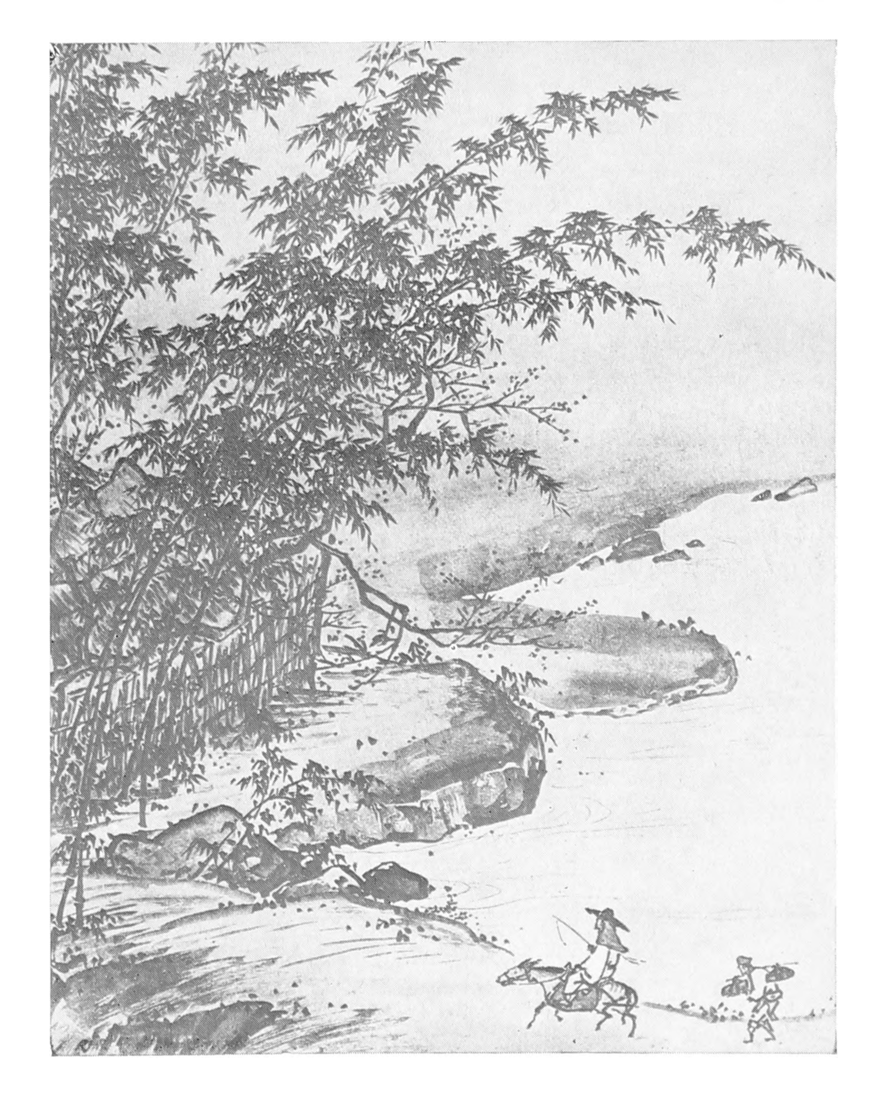
Рис. 20



Рис. 21



Рис. 22



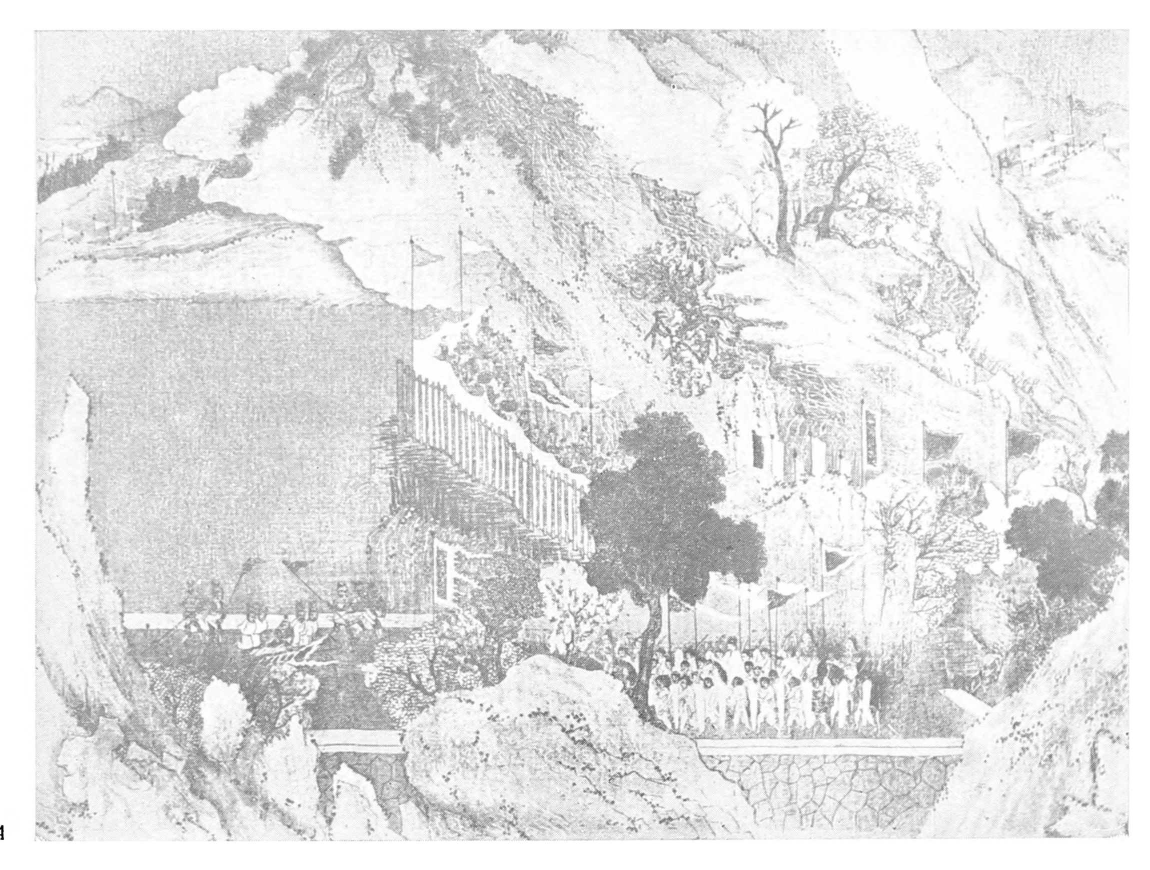


Рис. 24



Рис. 25

Рис. 26

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение 5

Глава I. Предпосылки создания Академии живописи в VII— X вв. 21

Глава II. Академия живописи второй половины XI — первой четверти XII в. 38

Глава III. Академия живописи в 1127—1279 гг. . 112

Заключение 153

Использованные источники и литература 161

Список сокращений 171

Список сохранившихся до нашего времени работ (и их копий) художников — членов Академии живописи 172

Список имен художников-академиков 209

Именной словарь — указатель 215

Summary 225

Список иллюстраций 240

Татьяна Александровна Пострелова

АКАДЕМИЯ ЖИВОПИСИ В КИТАЕ В X—XIII вв.

Утверждено к печати Институтом востоковедения Академии наук СССР

Редактор *Н. Н. Тихонравова.* Младший редактор *Г. С. Горюнова*
Художник *Э. Л. Эрман.* Художественный редактор *Н. Р. Бескин*
Технический редактор *Л. Е. Синенко.* Корректоры *В. А. Захарова* и *Л. Ф. Орлова*

Сдано в набор 24/XI 1975 г. Подписано к печати 28/X 1976 г. А-15102.
Формат 60×84¹/₁₆. Бум. № 1. Печ. л. 15,0+1,5 п. л. на мел. бум.
Усл. п. л. 15,35. Уч.-изд. л. 17,61. Тираж 6900 экз. Изд. № 3716.
Зак. № 924. Цена 1 р. 27 к.

Главная редакция восточной литературы издательства «Наука»
Москва К-45, ул. Жданова, 12/1

3-я типография издательства «Наука». Москва Б-143, Открытое шоссе, 28

Цена 1 р. 27 коп.

Цена 1 р. 27 коп.